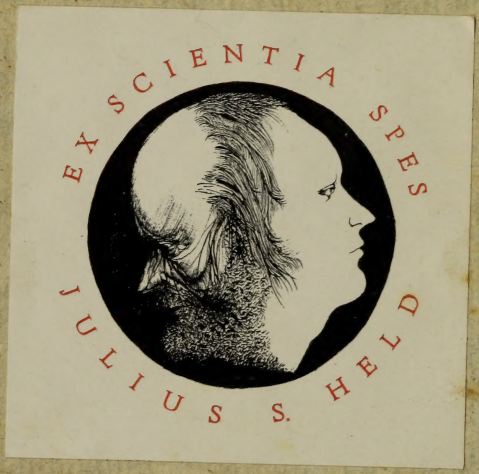
EX SCIENTIA SPES
JULIUS S. HELD

20271

1/3 1. 50

Pierre Chutin. Sculp. 1753

RÉFLEXIONS CRITIQUES SUR LA POËSIE ET SUR LA PEINTURE.

PAR M. L'ABBÉ DU BOS,
L'UN DES QUARANTE, ET SECRETAIRE PERPETUEL DE L'ACADEMIE FRANÇOISE.

NOUVELLE EDITION.
TOME PREMIER.

Vt Pictura Poësis. Hor. de Art. Poët.

A DRESDE, 1760.
CHEZ GEORGE CONRAD WALTHER, LIBRAIRE DU ROI.
AVEC PRIVILÉGE.

AVERTISSEMENT.

Je tâche dans la premiere Partie de cet Ouvrage, d'expliquer en quoi consiste principalement la beauté d'un tableau & la beauté d'un Poëme, quel mérite l'un & l'autre ils peuvent tirer de l'observation des régles, & quel secours enfin les productions de la Poësie & celles de la Peinture peuvent emprunter des autres Arts, pour se montrer avec plus d'avantage.

Dans la seconde Partie, je traite des qualités, soit naturelles, soit acquises, qui font les grands Peintres comme les grands Poëtes, & j'y cherche la cause qui a pu rendre quelques siécles si féconds, & les autres siécles si stériles en Artisans célébres. J'examine ensuite comment la réputation des Artisans illustres s'établit; à quels signes on peut prévoir si la célébrité où ils sont de leur tems, est un renom durable, ou bien une vogue passagere; & quels sont enfin les présages sur la foi desquels il est permis d'augurer que la renommée d'un Peintre ou d'un Poëte vanté par ses Contemporains, ira toujours en augmentant, de maniere qu'il sera plus prisé encore dans les siécles à venir, qu'il ne l'a été dans le sien.

La troiſiéme partie de cet Ouvrage eſt uniquement employée à l'expoſition de quelques découvertes que je penſe avoir faites, concernant les repréſentations théatrales des Anciens. Dans les Editions précédentes de mon Livre, cette expoſition ſe trouve dans la premiere Partie. Je l'avois placée à l'endroit de l'Ouvrage, où le ſujet paroiſſoit l'amener. Mais on m'a fait obſerver que ma digreſſion inſérée où elle l'étoit, faiſoit perdre de vûë trop longtems la matiere principale. Ainſi j'ai ſuivi le conſeil qu'on m'a donné, d'en faire un Volume ſéparé, & je l'ai ſuivi d'autant plus volontiers, que les augmentations que j'avois à faire à la diſſertation dont il s'agit auroit rendu ma faute encore plus grande.

* *
*

TABLE

TABLE DES MATIERES.

PREMIERE PARTIE.

Section 1. *De la néceſſité d'être occupé pour fuir l'ennui; & de l'attrait que les mouvemens des paſſions ont pour les hommes.* Page 5

Sect. 2. *De l'attrait des Spectacles propres à exciter en nous une grande émotion. Des Gladiateurs.* 12

Sect. 3. *Que le mérite principal des Poëmes & des Tableaux conſiſte à imiter les objets qui auroient excité en nous des paſſions réelles. Les paſſions que ces imitations font naître en nous, ne ſont que ſuperficielles.* 24

Sect. 4. *Du pouvoir que les imitations ont ſur nous, & de la facilité avec laquelle le cœur humain eſt ému.* 33

Sect. 5. *Platon ne bannit les Poëtes de ſa République, qu'à cauſe de l'impreſſion trop grande que leurs imitations peuvent faire.* 41

Sect. 6. *De la nature des ſujets que les Peintres & les Poëtes traitent. Qu'ils ne ſauroient les choiſir trop intéreſſans par eux-mêmes.* 48

Sect. 7. *Que la Tragédie nous affecte plus que la Comédie, à cause de la nature des sujets que la Tragédie traite.* Page 54
Sect. 8. *Des différens genres de la Poësie, & de leur caractere.* 59
Sect. 9. *Comment on rend les sujets dogmatiques intéressans.* 61
Sect. 10. *Objection tirée des tableaux, & faite pour montrer que l'art de l'imitation intéresse plus que le sujet même de l'imitation.* 64
Sect. 11. *Que les beautés de l'exécution ne rendent pas seules un Poëme un bon ouvrage, comme elles rendent un Tableau un ouvrage précieux.* 68
Sect. 12. *Qu'un ouvrage nous intéresse en deux manieres: comme étant un homme en général, & comme étant un certain homme en particulier.* 70
Sect. 13. *Qu'il est des sujets propres spécialement pour la Poësie, & d'autres spécialement propres pour la Peinture. Moyen de les reconnoître.* 78
Exemples des sujets propres à réussir en peinture 99
Des sujets connus. De ceux qui le sont moins. 101
Sect. 14. *Qu'il est même des sujets spécialement propres à certains genres de Poësie & de*

& de Peintures. Des sujets propres à la Tragédie. Page 104
Sect. 15. *Des personnages de scélerats qu'on peut introduire dans les Tragédies.* 110
Sect. 16. *De quelques Tragédies dont le sujet est mal choisi.* 115
Sect. 17. *S'il est à propos de mettre de l'amour dans les Tragédies.* 119
Sect. 18. *Que nos voisins disent que nos Poëtes mettent trop d'amour dans leurs Tragédies.* 126
Sect. 19. *De la galanterie qui est dans nos Poëmes.* 137
Sect. 20. *De quelques maximes qu'il faut observer, en traitant des sujets tragiques.* 142
Sect. 21. *Du choix des sujets de Comédies. Où il en faut mettre la scène. Des Comédies Romaines.* 151
Différentes espèces de Comédies chez les anciens Romains. 155
Sect. 22. *Quelques remarques sur la Poësie Pastorale & sur les Bergeres des Eglogues.* 165
Sect. 23. *Quelques remarques sur le Poëme Epique. Observation touchant le lieu & le tems où il faut prendre son action.* 172
Sect. 24. *Des actions allégoriques & des personnages allégoriques par rapport à la Peinture.* 176

Sect. 25. *Des perſonnages & des actions allégoriques par rapport à la Poëſie.* Page 205
Sect. 26. *Que les ſujets ne ſont point épuiſés pour les Peintres. Exemples tirés des Tableaux du Crucifiment.* 213
Sect. 27. *Que les ſujets ne ſont point épuiſés pour les Poëtes. Qu'on peut trouver de nouveaux caracteres dans la Comédie.* 219
Sect. 28. *De la vraiſemblance en Poëſie.* 229
Sect. 29. *Si les Poëtes tragiques ſont obligés de ſe conformer à ce que la Géographie, l'Hiſtoire & la Chronologie nous apprennent poſitivement. Remarques à ce ſujet ſur quelques Tragédies de Corneille & de Racine.* 235
Sect. 30. *De la vraiſemblance en Peinture, & des égards que les Peintres doivent aux traditions reçues.* 246
Sect. 31. *De la diſpoſition du Plan. Qu'il faut diviſer l'ordonnance des tableaux en compoſition Poëtique & en compoſition Pittoreſque.* 257
Sect. 32. *De l'importance des fautes que les Peintres & les Poëtes peuvent faire contre les régles.* 264
Sect. 33. *De la Poëſie du ſtyle dans laquelle les mots ſont regardés en tant que les ſignes de nos idées. Que c'eſt la Poëſie*

sie du style qui fait la destinée des Poëmes. Page 266
Sect. 34. *Du motif qui fait lire les poësies. Que l'on n'y cherche pas l'instruction comme dans les autres livres.* 279
Sect. 35. *De la mécanique de la Poësie qui ne regarde les mots que comme de simples sons. Avantage des Poëtes qui ont composé en Latin, sur ceux qui composent en François.* 287
Vers de l'Abbé de Chaulieu. 326
Sect. 36. *De la Rime.* 329
Sect. 37. *Que les mots de notre langue naturelle font plus d'impression sur nous que les mots d'une langue étrangere.* 335
Sect. 38. *Que les Peintres du tems de Raphaël n'avoient point d'avantage sur ceux d'aujourd'hui. Les Peintres de l'antiquité.* 340
De quelques Statues & Groupes antiques. 366
Sect. 39. *En quel sens on peut dire que la nature se soit enrichie depuis Raphaël.* 375
Sect. 40. *Si le Pouvoir de la Peinture sur les hommes est plus grand que le pouvoir de la Poësie.* 381
Sect. 41. *De la simple récitation & de la déclamation.* 394
Sect. 42. *De notre maniere de réciter la Tragédie & la Comédie.* 404

Sect. 43.

Sect. 43. *Que le plaisir que nous avons au théâtre n'est point l'effet de l'illusion.* Page 416
Sect. 44. *Que les Poëmes dramatiques purgent les passions.* 421
Sect. 45. *De la Musique proprement dite.* 430
Sect. 46. *Quelques réflexions sur la Musique des Italiens. Que les Italiens n'ont cultivé cet art qu'après les François & les Flamands.* 449
Sect. 47. *Quels vers sont les plus propres à être mis en musique.* 462
Sect. 48. *Des Estampes & des Poëmes en prose.* 468
Sect. 49. *Qu'il est inutile de disputer si la partie du dessein & de l'expression est préférable à la partie du coloris,* 470
Sect. 50. *De la Sculpture, du talent qu'elle demande, & de l'art des Bas-reliefs.* 475

Fin de la Table.

* *
*

REFLE-

RÉFLEXIONS CRITIQUES SUR LA POËSIE ET SUR LA PEINTURE.

PREMIERE PARTIE.

On éprouve tous les jours que les vers & les tableaux cauſent un plaiſir ſenſible; mais il n'en eſt pas moins difficile d'expliquer en quoi conſiſte ce plaiſir qui reſſemble ſouvent à l'affliction, & dont les ſimptomes ſont quelquefois les mêmes que ceux de la plus vive douleur. L'art de la Poëſie & l'art de la Peinture ne ſont jamais plus applaudis que lorſqu'ils ont réuſſi à nous affliger.

La représentation pathétique du sacrifice de la fille de Jepthé enchassée dans une bordure, fait le plus bel ornement d'un cabinet qu'on a voulu rendre agréable par les meubles. On néglige, pour contempler ce tableau tragique, les sujets grotesques & les compositions les plus riantes des Peintres galants. Un poëme, dont le sujet principal est la mort violente d'une jeune Princesse, entre dans l'ordonnance d'une fête; & l'on destine cette tragédie à faire le plus grand plaisir d'une compagnie qui s'assemblera pour se divertir. Généralement parlant, les hommes trouvent encore plus de plaisir à pleurer, qu'à rire au théâtre.

Enfin plus les actions que la Poësie & la Peinture nous dépeignent, auroient fait souffrir en nous l'humanité, si nous les avions vûes véritablement, plus les imitations que ces Arts nous en présentent ont de pouvoir sur nous pour nous attacher. Ces actions, dit tout le monde, sont des sujets heureux. Un charme secret nous attache donc sur les imitations que les Peintres & les Poëtes en savent faire, dans le tems même que la nature témoigne par un frémissement intérieur qu'elle se souleve contre son propre plaisir.

J'ose

J'oſe entreprendre d'éclaircir ce paradoxe, & d'expliquer l'origine du plaiſir que nous font les vers & les tableaux. Des entrepriſes moins hardies peuvent paſſer pour être téméraires, puiſque c'eſt vouloir rendre compte à chacun de ſon approbation & de ſes dégoûts; c'eſt vouloir inſtruire les autres de la maniere dont leurs propres ſentimens naiſſent en eux. Ainſi je ne ſaurois eſpérer d'être approuvé, ſi je ne parviens point à faire reconnoître au lecteur dans mon livre ce qui ſe paſſe en lui-même, en un mot les mouvemens les plus intimes de ſon cœur. On n'héſite guéres à rejetter comme un miroir infidéle le miroir où l'on ne ſe reconnoît pas.

Les Ecrivains qui raiſonnent ſur des matieres, s'il étoit permis de parler ainſi, moins palpables, errent ſouvent avec impunité. Pour démêler leurs fautes, il eſt néceſſaire de réfléchir, & ſouvent même de s'inſtruire; mais la matiere que j'oſe traiter eſt préſente à tout le monde. Chacun a chez lui la regle ou le compas applicable à mes raiſonnemens, & chacun en ſentira l'erreur, dès qu'ils s'écarteront tant ſoit peu de la vérité.

D'un autre côté, c'eſt rendre un ſervice important à deux Arts que l'on compte parmi

les plus beaux ornemens des ſociétés polies, que d'examiner en Philoſophe comment il arrive que leurs productions faſſent tant d'effet ſur les hommes. Un livre qui, pour ainſi dire, déployeroit le cœur humain dans l'inſtant où il eſt attendri par un poëme, ou touché par un tableau, donneroit des vûes très-étendues & des lumieres juſtes à nos Artiſans ſur l'effet général de leurs ouvrages, qu'il ſemble que la plupart d'entr'eux ayent tant de peine à prévoir. Que les Peintres & les Poëtes me pardonnent de les déſigner ſouvent par le nom d'Artiſan dans le cours de ces Réflexions. La vénération que j'y témoigne pour les Arts qu'ils profeſſent, leur fera voir que c'eſt uniquement par la crainte de répéter trop ſouvent la même choſe, que je ne joins pas toujours au nom d'Artiſan le mot d'illuſtre, ou quelqu'autre épithéte convenable. Le deſſein de leur être utile, eſt même un des motifs qui m'engagent à publier ces Réflexions, que je donne comme les repréſentations d'un ſimple citoyen, qui fait uſage des exemples tirés des tems paſſés, dans le deſſein de porter ſa République à pourvoir encore mieux aux inconvéniens à venir. S'il m'arrive quelquefois d'y prendre le ton de Légiſlateur, c'eſt par inadvertance, & non point

point parce que je me figure d'en avoir l'autorité.

SECTION I.

De la néceſſité d'être occupé pour fuir l'ennui, & de l'attrait que les mouvemens des paſſions ont pour les hommes.

Les hommes n'ont aucun plaiſir naturel qui ne ſoit le fruit du beſoin; & c'eſt peut-être ce que Platon vouloit donner à concevoir, quand il a dit en ſon ſtyle allégorique, que l'Amour étoit né du mariage du Beſoin avec l'Abondance. Que ceux qui compoſent un cours de Philoſophie, nous expoſent la ſageſſe des précautions que la Providence a voulu prendre, & quels moyens elle a choiſi pour obliger les hommes par l'attrait du plaiſir à pourvoir à leur propre conſervation; il me ſuffit que cette vérité ſoit hors de conteſtation pour en faire la baſe de mes raiſonnemens.

Plus le beſoin eſt grand, plus le plaiſir d'y ſatisfaire eſt ſenſible. Dans les feſtins les plus délicieux, où l'on n'apporte qu'un appétit ordinaire, on ne ſent pas un plaiſir

auſſi vif que celui qu'on reſſent en appaiſant une faim véritable avec un repas groſſier. L'art ſupplée mal à la nature; & tous les rafinemens ne ſauroient apprêter, pour ainſi dire, le plaiſir auſſi-bien que le beſoin.

L'ame a ſes beſoins comme le corps; & l'un des plus grands beſoins de l'homme, eſt celui d'avoir l'eſprit occupé. L'ennui qui ſuit bien-tôt l'inaction de l'ame, eſt un mal ſi douloureux pour l'homme, qu'il entreprend ſouvent les travaux les plus pénibles, afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté.

Il eſt facile de concevoir comment les travaux du corps, même ceux qui ſemblent demander le moins d'application, ne laiſſent pas d'occuper l'ame. Hors de ces occaſions, elle ne ſauroit être occupée qu'en deux manieres: ou l'ame ſe livre aux impreſſions que les objets extérieurs font ſur elle; & c'eſt ce qu'on appelle ſentir: ou bien elle s'entretient elle-même par des ſpéculations ſur des matieres, ſoit utiles, ſoit curieuſes; & c'eſt ce qu'on appelle réfléchir & méditer.

L'ame trouve pénible, & même impraticable quelquefois, cette ſeconde maniere de s'occuper, principalement quand ce n'eſt pas un ſentiment actuel ou récent qui eſt le ſujet des réflexions. Il faut alors que l'ame faſſe

des

des efforts continuels pour ſuivre l'objet de ſon attention; & ces efforts rendus ſouvent infructueux par la diſpoſition préſente des organes du cerveau, n'aboutiſſent qu'à une contention vaine & ſtérile. Ou l'imagination trop allumée ne préſente plus diſtinctement aucun objet, une infinité d'idées ſans liaiſon & ſans rapport s'y ſuccédent tumultueuſement l'une à l'autre: ou l'eſprit las d'être tendu ſe relâche; & une rêverie morne & languiſſante, durant laquelle il ne jouit préciſément d'aucun objet, eſt l'unique fruit des efforts qu'il a faits pour s'occuper lui-même. Il n'eſt perſonne qui n'ait éprouvé l'ennui de cet état, où l'on n'a point la force de penſer à rien; & la peine de cet autre état, où malgré ſoi l'on penſe à trop de choſes, ſans pouvoir ſe fixer à ſon choix ſur aucune en particulier. Peu de perſonnes mêmes ſont aſſez heureuſes pour n'éprouver que rarement un de ces deux états, & pour être ordinairement à elles-même une bonne compagnie. Un petit nombre peut apprendre cet art, qui, pour me ſervir de l'expreſſion d'Horace, fait vivre en amitié avec ſoi-même: *Quod te tibi reddat amicum.* Il faut, pour en être capable, avoir un certain tempérament d'humeurs, qui rend ceux qui

l'apportent en naiſſant auſſi obligés à la Providence que les fils aînés des Souverains: Il faut encore s'être appliqué dès la jeuneſſe à des études & à des occupations dont les travaux demandent beaucoup de méditation: Il faut que l'eſprit ait contracté l'habitude de mettre en ordre ſes idées & de penſer ſur ce qu'il lit; car la lecture où l'eſprit n'agit point, & qu'il ne ſoutient pas en faiſant des réflexions ſur ce qu'il lit, devient bien-tôt ſujette à l'ennui. Mais à force d'exercer ſon imagination, on la dompte: & cette faculté rendue docile fait ce qu'on lui demande. On acquiert, à force de méditer, l'habitude de tranſporter à ſon gré ſa penſée d'un objet ſur un autre, ou de la fixer ſur un certain objet.

Cette converſation avec ſoi-même met ceux qui la ſavent faire à l'abri de l'état de langueur & de miſere dont nous venons de parler. Mais, comme je l'ai dit, les perſonnes qu'un ſang ſans aigreur & des humeurs ſans venin ont prédeſtinées à une vie intérieure ſi douce, ſont bien rares. La ſituation de leur eſprit eſt même inconnue au commun des hommes, qui jugeant de ce que les autres doivent ſouffrir de la ſolitude par ce qu'ils en ſouffrent eux-mêmes, penſent que la

la ſolitude eſt un mal douloureux pour tout le monde.

La premiere maniere de s'occuper dont nous avons parlé, qui eſt celle de ſe livrer aux impreſſions que les objets étrangers font ſur nous, eſt beaucoup plus facile. C'eſt l'unique reſſource de la plupart des hommes contre l'ennui; & même les perſonnes qui ſavent s'occuper autrement, ſont obligées, pour ne point tomber dans la langueur qui ſuit la durée de la même occupation, de ſe prêter aux emplois & aux plaiſirs du commun des hommes. Le changement de travail & de plaiſir remet en mouvement les eſprits qui commencent à s'appeſantir: ce changement ſemble rendre à l'imagination épuiſée une nouvelle vigueur.

Voilà pourquoi nous voyons les hommes s'embarraſſer de tant d'occupations frivoles & d'affaires inutiles. Voilà ce qui les porte à courir avec tant d'ardeur après ce qu'ils appellent leur plaiſir, comme à ſe livrer à des paſſions dont ils connoiſſent les ſuites fâcheuſes, même par leur propre expérience. L'inquiétude que les affaires cauſent, ni les mouvemens qu'elles demandent, ne ſauroient plaire aux hommes par eux-mêmes. Les paſſions qui leur donnent les joies les plus

vives, leur cauſent auſſi des peines durables & douloureuſes; mais les hommes craignent encore plus l'ennui qui ſuit l'inaction, & ils trouvent dans le mouvement des affaires & dans l'yvreſſe des paſſions une émotion qui les tient occupés. Les agitations qu'elles excitent, ſe réveillent encore durant la ſolitude; elles empêchent les hommes de ſe rencontrer tête à tête, pour ainſi dire, avec eux-mêmes ſans être occupés, c'eſt-à-dire, de ſe trouver dans l'affliction ou dans l'ennui.

Quand les hommes dégoûtés de ce qu'on appelle le monde prennent la réſolution d'y renoncer, il eſt rare qu'ils puiſſent la tenir. Dès qu'ils ont connu l'inaction, ſi-tôt qu'ils ont comparé ce qu'ils ſouffroient par l'embarras des affaires & par l'inquiétude des paſſions, avec l'ennui de l'indolence, ils viennent à regreter l'état tumultueux dont ils étoient ſi dégoûtés. On les accuſe ſouvent à tort d'avoir fait parade d'une modération feinte, lorſqu'ils ont pris le parti de la retraite. Ils étoient alors de bonne foi; mais comme l'agitation exceſſive leur a fait ſouhaiter une pleine tranquillité, un trop grand loiſir leur fait regreter le tems où ils étoient toujours occupés. Les hommes ſont encore plus légers qu'ils ne ſont diſſimulés; & ſouvent ils

ne

ne ſont coupables que d'inconſtance, dans les occaſions où l'on les accuſe d'artifice.

Véritablement l'agitation où les paſſions nous tiennent, même durant la ſolitude, eſt ſi vive, que tout autre état eſt un état de langueur auprès de cette agitation. Ainſi nous courons par inſtinct après les objets qui peuvent exciter nos paſſions, quoique ces objets faſſent ſur nous des impreſſions qui nous coûtent ſouvent des nuits inquiétes & des journées douloureuſes: mais les hommes en général ſouffrent encore plus à vivre ſans paſſions, que les paſſions ne les font ſouffrir.

SECTION II.

De l'attrait des Spectacles propres à exciter en nous une grande émotion. Des Gladiateurs.

Cette émotion naturelle qui s'excite en nous machinalement, quand nous voyons nos ſemblables dans le danger ou dans le malheur, n'a d'autre attrait que celui d'être une paſſion dont les mouvemens remuent l'ame & la tiennent occupée; cependant cette émotion a des charmes capables de la faire rechercher-

chercher, malgré les idées triſtes & importunes qui l'accompagnent & qui la ſuivent. Un mouvement que la raiſon réprime mal, fait courir bien des perſonnes après les objets les plus propres à déchirer le cœur. On va voir en foule un ſpectacle des plus affreux que les hommes puiſſent regarder; je veux dire le ſupplice d'un autre homme qui ſubit la rigueur des loix ſur un échaffaud, & qu'on conduit à la mort par des tourmens effroyables: on devroit prévoir néanmoins, ſuppoſé qu'on ne le fût pas déja par ſon expérience, que les circonſtances du ſupplice, que les gémiſſemens de ſon ſemblable, feront ſur lui, malgré lui-même, une impreſſion durable qui le tourmentera long-tems avant que d'être pleinement effacée; mais l'attrait de l'émotion eſt plus fort pour bien des gens que les réflexions & que les conſeils de l'expérience. Le monde dans tous les pays va voir en foule les ſpectacles horribles dont je viens de parler.

C'eſt le même attrait qui fait aimer les inquiétudes & les allarmes que cauſent les périls, où l'on voit d'autres hommes expoſés, ſans avoir part à leurs dangers. Il eſt touchant, dit Lucrece (*), de voir du rivage un

(*) De Nat. Rer. lib. 2.

un vaiſſeau lutter contre les vagues qui le veulent engloutir, comme de regarder une bataille d'une hauteur d'où l'on voit en ſûreté la mêlée :

Suave mari magno, turbantibus aequora ventis,
E terra alterius magnum ſpectare laborem :
. . . . . .
Suaue etiam belli certamina magna tueri
Per campos inſtructa, tui ſine parte pericli.

Plus les tours qu'un voltigeur téméraire fait ſur la corde ſont périlleux, plus le commun des ſpectateurs s'y rend attentif. Quand il fait un ſaut entre deux épées prêtes à le percer, ſi dans la chaleur du mouvement ſon corps s'écartoit d'un point de la ligne qu'il doit décrire, il devient un objet digne de toute notre curioſité. Qu'on mette deux bâtons à la place des épées, que le voltigeur faſſe tendre ſa corde à deux pieds de hauteur ſur une prairie, il fera en vain les mêmes ſauts & les mêmes tours ; on ne daignera plus le regarder ; l'attention du ſpectateur ceſſeroit avec le danger.

D'où venoit le plaiſir extrême que les Romains trouvoient aux ſpectacles de l'amphithéâtre ? On y faiſoit déchirer des hommes vivans par des bêtes féroces. Les Gladiateurs

teurs s'entr'égorgeoient par troupes sur l'arène. On rafinoit même sur les instrumens meurtriers que ces malheureux devoient mettre en œuvre pour s'entretuer. Ce n'étoit point au hazard qu'on avoit armé le Gladiateur *Retiaire* d'une façon, & le *Mirmillon* d'une autre; on avoit cherché entre les armes offensives & les armes défensives de ces *Quadrilles* une proportion qui rendit leurs combats plus longs & plus remplis d'événemens; on vouloit que la mort y vînt à pas plus lents & plus affreux. D'autres *Quadrilles* combattoient avec d'autres armes. On vouloit diversifier les genres de mort de ces hommes souvent innocens. On les nourrissoit même avec des pâtes & des alimens propres à les tenir dans l'embonpoint, afin que le sang s'écoulât plus lentement par les blessures qu'ils recevroient, & que le spectateur pût jouir ainsi plus long-tems des horreurs de leur agonie. La profession d'instruire les Gladiateurs étoit devenue un art: le goût que les Romains avoient pour ces combats, leur avoit fait rechercher de la délicatesse, & introduire des agrémens dans un spectacle que nous ne saurions imaginer aujourd'hui sans horreur. Il falloit que les *Maîtres d'Escrime* (*) qui instrui-

(*) Lanistae.

ſtruiſoient les Gladiateurs, leur montraſſent non-ſeulement à ſe bien ſervir de leurs armes; mais il falloit encore qu'ils enſeignaſſent à ces malheureuſes victimes dans quelle attitude il falloit ſe coucher, & quel maintien il falloit tenir, lorſqu'on étoit bleſſé mortellement. Ces Maîtres leur apprenoient, pour ainſi dire, à expirer de bonne grace.

Ce ſpectacle ne s'introduiſit point à Rome à la faveur de la groſſiereté des cinq premiers ſiécles qui s'écoulerent immédiatement après ſa fondation: quand les deux Brutus donnerent aux Romains le premier combat de Gladiateurs qu'ils euſſent vu dans leur ville, les Romains étoient déja civiliſés. Mais loin que l'humanité & la politeſſe des ſiécles ſuivans ayent dégoûté les Romains des ſpectacles barbares de l'amphithéâtre, au contraire elles les en rendirent plus épris. Les Vierges Veſtales avoient leur place marquée ſur le premier dégré de l'amphithéâtre dans les tems de la plus grande politeſſe des Romains, & quand un homme paſſoit pour barbare, *S'il faiſoit marquer d'un fer chaud ſon eſclave qui avoit volé le linge de table* (*), crime pour lequel les loix condamnent à mort, dans la plupart des pays Chrétiens, nos domeſtiques

(*) Juuenal, Sat. 14. v. 22.

ques qui ſont des hommes d'une condition libre. Mais les Romains ſentoient à l'amphithéâtre une émotion qu'ils ne trouvoient pas au cirque ni au théâtre. Les combats des Gladiateurs ne ceſſerent à Rome qu'après que la religion Chrétienne y fut devenue la religion dominante, & que Conſtantin le Grand les eut défendus par une loi expreſſe (*). Il y avoit déja cinq cens ans (**) que les Romains avoient condamné leur goût pour les ſpectacles de l'aréne, en défendant à tous les ſujets de la République d'immoler aucune victime humaine, lorſque les combats dont je parle, furent abolis.

L'attrait du ſpectacle des Gladiateurs le fit aimer des Grecs auſſi-tôt qu'ils le connurent: ils s'y accoutumerent, quoiqu'ils n'euſſent point été familiariſés avec ſes horreurs dès l'enfance. Les principes de Morale où les Grecs étoient alors élevés, ne leur permettoient pas d'avoir d'autres ſentimens que des ſentimens d'averſion pour un ſpectacle, où, dans le deſſein de divertir l'aſſemblée, on égorgeoit des hommes qui ſouvent n'avoient pas mérité la mort.

Sous

(*) Cod. Juſt. lib. X. tit. 44. leg. vnica.
(**) Plin. hiſt. lib. trig. cap. 1.

Sous le regne d'Antiochus Epiphane, Roi de Syrie, les arts & les ſciences qui corrigent la férocité de l'homme, & qui même quelquefois amoliſſent trop ſon courage, fleuriſſoient depuis long-tems dans tous les pays habités par les Grecs. Quelques uſages pratiqués autrefois dans les jeux funébres, & qui pouvoient reſſembler aux combats des Gladiateurs, y étoient abolis depuis long-tems. Antiochus qui formoit de grands projets, & qui mettoit en œuvre, pour les faire réuſſir, le genre de magnificence qui eſt propre à concilier aux Souverains la bienveillance des Nations, fit venir de Rome à grands frais des Gladiateurs, pour donner aux Grecs, amoureux de toutes les fêtes, un ſpectacle nouveau. Peut-être penſoit-il auſſi qu'en aſſiſtant à ces combats, on conçut le mépris de la vie qui avoit rendu le ſoldat des Légions plus déterminé que celui des Phalanges, dans les guerres, où ſon pere Antiochus le grand & Philippe Roi de Macedoine avoient été battus par les Romains. D'abord, dit Tite-Live, l'aréne ne parut qu'un objet d'horreur. Qu'on s'imagine ce que les Grecs, toujours ingénieux à ſe vanter, comme à rabaiſſer les Barbares, purent dire ſur la férocité des autres Nations; Antiochus ne ſe rebuta point. Afin

d'apprivoiſer peu à peu les peuples avec ſon nouveau ſpectacle, il y fit combattre les Champions ſeulement juſqu'au premier ſang. Nos Philoſophes regarderent avec plaiſir ces combats mitigés; mais bien-tôt ils ne détournerent plus les yeux des combats à toute outrance, & ils s'accoutumerent à voir tuer des hommes uniquement pour les divertir; il ſe forma même des Gladiateurs dans les pays (*). *Gladiatorum munus Romanæ conſuetudinis, primo majore cum terrore hominum, inſuetorum ad tale ſpectaculum, quam cum voluptate dedit: Deinde ſæpius dando, & modo vulneribus tenus, modo ſine miſſione etiam, & familiare oculis gratumque id ſpectaculum fecit, & armorum ſtudium pleriſque juvenum accendit. Itaque, qui primo ab Roma magnis præmiis paratos Gladiatores arceſſere ſolitus erat, jam ſuo, &c.*

Nous avons dans notre voiſinage un peuple tellement avare des ſouffrances des hommes, qu'il reſpecte encore l'humanité dans les plus grands ſcélérats. Il a mieux aimé que les criminels échapaſſent ſouvent aux châtimens que l'intérêt de la ſociété civile demande qu'on leur faſſe ſubir, que de permettre qu'un innocent pût être jamais expoſé à ces

(*) Livius Lib. 41.

à ces tourmens dont les Juges ſe ſervent dans les autres pays chrétiens pour arracher aux accuſés l'aveu de leurs crimes. Tous les ſupplices dont il permet l'uſage, ſont de ceux qui tuent les condamnés ſans leur faire ſouffrir d'autre peine que la mort. Néanmoins ce peuple, ſi reſpectueux envers l'humanité, ſe plaît infiniment à voir les bêtes s'entre-déchirer. Il a même rendu capables de ſe tuer ceux des animaux à qui la nature a voulu refuſer des armes qui puſſent faire des bleſſures mortelles à leurs ſemblables; il leur fournit avec induſtrie des armes artificielles qui bleſſent facilement à mort. Le peuple dont je parle, regarde encore avec tant de plaiſir des hommes, payés pour cela, ſe battre juſqu'à ſe faire des bleſſures dangereuſes, qu'on peut croire qu'il auroit de véritables Gladiateurs à la Romaine, ſi la Bible défendoit un peu moins poſitivement de verſer le ſang des hommes hors les cas d'une abſolue néceſſité.

On peut dire la même choſe d'autres Nations très-polies, & qui font profeſſion de la religion ennemie de l'effuſion du ſang humain. Les fêtes les plus cheres à nos ancêtres, les tournois n'étoient-ils pas des ſpectacles où la vie des tenans couroit un véritable danger ? Il y arrivoit quelquefois que la

lance *à roquet* bleſſoit à mort auſſi-bien que que la lance *à fer émolu:* la France ne l'éprouva que trop, quand le Roi Henri II. fut bleſſé mortellement dans une de ces fêtes. Mais nous avons dans nos Annales une preuve encore plus forte que celle-là, pour montrer qu'il eſt dans les ſpectacles les plus cruels une eſpece d'attrait capable de les faire aimer des peuples les plus humains. Les combats en champ clos, entre deux ou pluſieurs champions, ont été long-tems en uſage parmi nous, & les perſonnes les plus conſidérables de la Nation y tiroient l'épée par un motif plus ſérieux que celui de divertir l'aſſemblée; c'étoit pour vuider leurs querelles, c'étoit pour s'entretuer. On accouroit cependant à ces combats comme à des fêtes; & la Cour de Henri II, ſi polie d'ailleurs, aſſiſta dans S. Germain au duel de Jarnac & de la Chategneraie.

Les fêtes des taureaux coûtent bien ſouvent la vie aux combattans. Un grenadier n'eſt pas plus expoſé à l'attaque d'un chemin couvert, que le ſont les champions qui combattent ces animaux furieux. Les Eſpagnols de toute condition montrent néanmoins pour des fêtes ſi dangereuſes l'empreſſement qu'avoient les Romains pour les fêtes de l'amphi-

phithéâtre. Malgré les efforts des Papes pour abolir les combats de taureaux, ils ſubſiſtent encore; & la nation Eſpagnole, qui ſe pique de paroître du moins leur obéir avec ſoumiſſion, n'a point eu dans ce cas-là de déférence pour leurs remontrances & pour leurs ordres. L'attrait de l'émotion fait oublier les premiers principes de l'humanité aux nations les plus débonnaires, & il cache aux plus chrétiennes les maximes les plus évidentes de leur religion.

Beaucoup de perſonnes mettent tous les jours une partie conſidérable de leur bien à la merci des cartes & des dez, quoiqu'elles n'ignorent point les mauvaiſes ſuites du gros jeu. Les hommes enrichis par ſes bienfaits, ſont connus de toute l'Europe, comme le ſont ceux auſquels il eſt arrivé quelque avanture ſinguliere. Les hommes riches & ruinés par le jeu, paſſent en nombre les gens robuſtes que les Médecins ont rendus infirmes. Les fols & les fripons ſont les ſeuls qui jouent par un motif d'avarice & dans la vûe d'augmenter leur bien par des gains continuels. Ce n'eſt donc point l'avarice, c'eſt l'attrait du jeu qui fait que tant de perſonnes ſe ruinent à jouer. En effet un joueur habile doué du talent de combiner aiſément une

infinité de circonſtances, & d'en tirer promptement des conſéquences juſtes; un joueur habile, dis-je, pourroit faire tous les jours un gain certain en ne riſquant ſon argent qu'aux jeux où le ſuccès dépend encore plus de l'habileté des tenans, que du hazard des cartes & des dez: cependant il préfere par goût les jeux où le gain dépend entiérement du caprice des dez & des cartes, & dans leſquels ſon talent ne lui donne point de ſupériorité ſur les autres joueurs. La raiſon d'une prédilection tellement oppoſée à ſes intérêts, c'eſt que les jeux qui laiſſent une grande part dans l'événement à l'habileté du joueur, exigent une contention d'eſprit plus ſuivie; & qu'ils ne tiennent pas l'ame dans une émotion continuelle, ainſi que le jeu des Landſquenets, la Baſſette & les autres jeux où les événemens dépendent entiérement du hazard: à ces derniers tous les coups ſont déciſifs, & chaque événement fait perdre ou gagner quelque choſe. Ils tiennent donc l'ame dans une eſpece d'extaſe, & ils l'y tiennent encore ſans qu'il ſoit beſoin qu'elle contribue à ſon plaiſir par une attention ſérieuſe, dont notre pareſſe naturelle cherche toujours à ſe diſpenſer. La pareſſe eſt un vice que les hommes ſurmontent bien quelquefois, mais qu'ils n'étouf-

touſſent jamais: peut-être eſt-ce un bonheur pour la ſociété que ce vice ne puiſſe pas être déraciné. Bien des gens croyent que lui ſeul il empêche plus de mauvaiſes actions que toutes les vertus.

Ceux qui prennent trop de vin, ou qui ſe livrent à d'autres paſſions, en connoiſſent ſouvent les mauvaiſes ſuites bien mieux que ceux qui leur font des remontrances; mais le mouvement naturel de notre ame, eſt de ſe livrer à tout ce qui l'occupe, ſans qu'elle ait la peine d'agir avec contention. Voilà pourquoi la plûpart des hommes ſont aſſujettis aux goûts & aux inclinations qui ſont pour eux des occaſions fréquentes d'être occupés agréablement par des ſenſations vives & ſatisfaiſantes. *Trahit ſua quemque voluptas.* En cela les hommes ont le même but; mais comme ils ne ſont pas organiſés de même, ils ne cherchent pas tous les mêmes plaiſirs.

* *
*

SECTION III.

Que le mérite principal des Poëmes & des Tableaux consiſte à imiter les objets qui auroient excité en nous des paſſions réelles. Les paſſions que ces imitations ſont naître en nous ne ſont que ſuperficielles.

Quand les paſſions réelles & véritables qui procurent à l'ame ſes ſenſations les plus vives, ont des retours ſi fâcheux, parce que les momens heureux dont elles ſont jouir, ſont ſuivis de journées ſi triſtes, l'art ne pourroit-il pas trouver le moyen de ſéparer les mauvaiſes ſuites de la plûpart des paſſions d'avec ce qu'elles ont d'agréable? L'art ne pourroit-il pas créer, pour ainſi dire, des êtres d'une nouvelle nature? Ne pourroit-il pas produire des objets qui excitaſſent en nous des paſſions artificielles capables de nous occuper dans le moment que nous les ſentons, & incapables de nous cauſer dans la ſuite des peines réelles & des afflictions véritables?

La Poëſie & la Peinture en viennent à bout. Je ne prétends pas ſoutenir que les premiers Peintres & les premiers Poëtes, ni les autres artiſans, qui peuvent faire la même choſe qu'eux,

qu'eux, ayent porté ſi loin leur idée, & qu'ils ſe ſoient propoſé des vûes ſi rafinées en travaillant. Les premiers inventeurs du bain n'ont pas ſongé qu'il fût un remede propre à guérir de certains maux, ils ne s'en ſont ſervis que comme d'un rafraîchiſſement agréable durant la chaleur, lequel on a découvert depuis être utile pour rendre la ſanté dans certaines maladies: de même les premiers Poëtes & les premiers Peintres n'ont ſongé peut-être qu'à flater nos ſens & notre imagination; & c'eſt en travaillant pour cela qu'ils ont trouvé le moyen d'exciter dans notre cœur des paſſions artificielles. C'eſt par hazard que les inventions les plus utiles à la ſociété ont été trouvées. Quoi qu'il en ſoit, ces phantômes de paſſions que la Poëſie & la Peinture ſavent exciter, en nous émouvant par les imitations qu'elles nous préſentent, ſatisfait au beſoin où nous ſommes d'être occupés.

Les Peintres & les Poëtes excitent en nous ces paſſions artificielles, en préſentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des paſſions véritables. Comme l'impreſſion que ces imitations font ſur nous eſt du même genre que l'impreſſion que l'objet imité par le Peintre ou par le Poëte feroit ſur nous; com-

me l'impreſſion que l'imitation fait n'eſt différente de l'impreſſion que l'objet imité feroit, qu'en ce qu'elle eſt moins forte, elle doit exciter dans notre ame une paſſion qui reſſemble à celle que l'objet imité y auroit pû exciter. La copie de l'objet doit, pour ainſi dire, exciter en nous une copie de la paſſion que l'objet y auroit excitée. Mais comme l'impreſſion que l'imitation fait n'eſt pas auſſi profonde que l'impreſſion que l'objet même auroit faite; comme l'impreſſion faite par l'imitation n'eſt pas ſérieuſe, d'autant qu'elle ne va point juſqu'à la raiſon pour laquelle il n'y a point d'illuſion dans ces ſenſations, ainſi que nous l'expliquerons tantôt plus au long; enfin comme l'impreſſion faite par l'imitation n'affecte vivement que l'ame ſenſitive, elle s'efface bien-tôt. Cette impreſſion ſuperficielle faite par une imitation, diſparoit ſans avoir des ſuites durables, comme en auroit une impreſſion faite par l'objet même que le Peintre ou le Poëte a imité.

On conçoit facilement la raiſon de la différence qui ſe trouve entre l'impreſſion faite par l'objet même, & l'impreſſion faite par l'imitation. L'imitation la plus parfaite n'a qu'un être artificiel, elle n'a qu'une vie empruntée, au lieu que la force & l'activité de la

la nature ſe trouvent dans l'objet imité. C'eſt en vertu du pouvoir qu'il tient de la nature même que l'objet réel agit ſur nous. *Namque iis, quæ in exemplum aſſumimus, ſubeſt natura & vera vis: contra omnis imitatio ficta eſt*, dit Quintilien (*).

Voilà d'où procéde le plaiſir que la Poëſie & la Peinture font à tous les hommes. Voilà pourquoi nous regardons avec contentement des peintures dont le mérite conſiſte à mettre ſous nos yeux des avantures ſi funeſtes, qu'elles nous auroient fait horreur ſi nous les avions vûes véritablement; car, comme le dit Ariſtote dans ſa poëtique (**): *Des monſtres & des hommes morts ou mourants que nous n'oſerions regarder, ou que nous ne verrions qu'avec horreur, nous les voyons avec plaiſir imités dans les ouvrages des Peintres. Mieux ils ſont imités, plus nous les regardons avidement.* Il en eſt de même des imitations que fait la Poëſie.

Le plaiſir qu'on ſent à voir les imitations que les Peintres & les Poëtes ſavent faire des objets qui auroient excité en nous des paſſions dont la réalité nous auroit été à charge, eſt un plaiſir pur. Il n'eſt pas ſuivi des inconvéniens

(*) Inſtit. lib. 10. cap. 2.

(**) Chap. 4.

véniens dont les émotions sérieuses qui auroient été causées par l'objet même, seroient accompagnées.

Des exemples éclairciront encore mieux que des raisonnemens une opinion que je puis craindre de n'exposer jamais assez distinctement. Le massacre des Innocens a dû laisser des idées bien funestes dans l'imagination de ceux qui virent réellement les soldats effrénés égorger les enfans dans le sein des meres sanglantes. Le tableau de le Brun où nous voyons l'imitation de cet événement tragique, nous émeut & nous attendrit, mais il ne laisse point dans notre esprit aucune idée importune: ce tableau excite notre compassion, sans nous affliger réellement. Une mort telle que la mort de Phédre: une jeune Princesse expirante avec des convulsions affreuses, en s'accusant elle-même des crimes atroces dont elle s'est punie par le poison, seroit un objet à fuir. Nous serions plusieurs jours avant que de pouvoir nous distraire des idees noires & funestes qu'un pareil spectacle ne manqueroit pas d'empreindre dans notre imagination. La tragédie de Racine qui nous présente l'imitation de cet événement, nous émeut & nous touche sans laisser en nous la semence d'une tristesse durable. Nous

jouis-

jouiſſons de notre émotion, ſans être allarmés par la crainte qu'elle dure trop longtems. C'eſt, ſans nous attriſter réellement, que la piéce de Racine fait couler des larmes de nos yeux: l'affliction n'eſt, pour ainſi dire, que ſur la ſuperficie de notre cœur, & nous ſentons bien que nos pleurs finiront avec la repréſentation de la fiction ingénieuſe qui les fait couler.

Nous écoutons donc avec plaiſir les hommes les plus malheureux, quand ils nous entretiennent de leurs infortunes par le moyen du pinceau d'un Peintre, ou dans les vers d'un Poëte; mais, comme le remarque Diogene Laerce, nous ne les écouterions qu'avec répugnance s'ils déploroient eux-mêmes leurs malheurs devant nous. *Itaque eos, qui lamentationes imitantur libenter, qui autem vere lamentantur, hos ſine voluptate audimus*, dit la Verſion latine (*). Le Peintre & le Poëte ne nous affligent qu'autant que nous le voulons, ils ne nous font aimer leurs Héros & leurs Héroïnes qu'autant qu'il nous plaît: au lieu que nous ne ſerions pas les maîtres de la meſure de nos ſentimens; nous ne ſerions pas les maîtres de leur vivacité comme de leur durée, ſi nous avions été

(*) In Ariſtippo.

été frappés par les objets mêmes que ces nobles Artisans ont imités.

Il est vrai que les jeunes gens qui s'adonnent à la lecture des Romans, dont l'attrait consiste dans des imitations poëtiques, sont sujets à être tourmentés par des afflictions & par des désirs très-réels; mais ces maux ne sont pas les suites nécessaires de l'émotion artificielle causée par le portrait de Cyrus & de Mandane. Cette émotion artificielle n'en est que l'occasion; elle fomente dans le cœur d'une jeune personne qui lit les Romans avec trop de goût, les principes des passions naturelles qui sont déja en elle, & la dispose ainsi à concevoir plus aisément des sentimens passionnés & sérieux pour ceux qui sont à portée de lui en inspirer: ce n'est point Cyrus ou Mandane qui sont le sujet de ses agitations.

On dit bien encore qu'on a vû des hommes se livrer de si bonne foi aux impressions des imitations de la Poësie, que la raison ne pouvoit plus reprendre ses droits sur leur imagination égarée. On sait l'avanture des habitans d'Abdere, qui furent tellement frappés par les images tragiques de l'Andromede d'Euripide, que l'imitation fit sur eux une impression sérieuse & de même nature que l'im-

l'impreſſion que la choſe imitée auroit fait elle-même: ils en perdirent le ſens pour un tems, comme il pourroit arriver de le perdre à la vûe d'événemens tragiques à l'excès. On cite auſſi un bel eſprit du dernier ſiécle, qui trop ému par les peintures de l'Aſtrée, ſe crut le ſucceſſeur de ces Bergers galands, qui n'eurent jamais d'autre patrie que les eſtampes & les tapiſſeries. Son imagination altérée lui fit faire des extravagances ſemblables à celles que Cervantes fait faire en une folie du même genre, mais d'une autre eſpéce, à ſon Don Quichotte, après avoir ſuppoſé que la lecture des proueſſes de la Chevalerie errante avoit tourné la tête à ce bon Gentilhomme.

Il eſt bien rare de trouver des hommes qui ayent en même-tems le cœur ſi ſenſible & la tête ſi foible; ſuppoſé qu'il en ſoit véritablement de tels, leur petit nombre ne mérite pas qu'on faſſe une exception à cette regle générale: que notre ame demeure toujours la maîtreſſe de ces émotions ſuperficielles que les vers & les tableaux excitent en elle.

On peut même penſer que le Berger viſionnaire dont je viens de parler, n'auroit jamais pris ni pannetiere ni houlette, ſans quel-

quelque Bergere qu'il voyoit tous les jours; il eſt vrai ſeulement que ſa paſſion n'auroit pas produit des effets auſſi bizarres, ſi, pour me ſervir de cette expreſſion, elle n'eût été entée ſur les chimeres dont la lecture de l'Aſtrée avoit rempli ſon imagination. Car pour l'avanture d'Abdere, le fait, comme il arrive toujours, eſt bien moins merveilleux dans l'auteur original que dans la narration de ceux qui nous le donnent de la troiſiéme ou de la ſeconde main. Lucien raconte ſeulement (*) que les Abderitains ayant vû la repréſentation de l'Andromede d'Euripide durant les chaleurs les plus ardentes de l'été, pluſieurs d'entre eux qui tomberent malades bien-tôt après, récitoient dans le tranſport de la fiévre des vers de cette tragédie; c'étoit la derniere choſe qui eût fait ſur eux une grande impreſſion. Lucien ajoute que le froid de l'hyver, dont la propriété eſt d'éteindre les maladies épidémiques allumées par l'intempérie de l'été, fit ceſſer la déclamation & la maladie.

(*) Dans la maniere d'écrire l'Hiſtoire.

SECTI-

SECTION IV.

Du pouvoir que les imitations ont ſur nous, & de la facilité avec laquelle le cœur eſt ému.

Perſonne ne doute que les Poëmes ne puiſſent exciter en nous des paſſions artificielles; mais il paroîtra peut-être extraordinaire à bien du monde & même à des Peintres de profeſſion, d'entendre dire que des tableaux, que des couleurs appliquées ſur une toile, puiſſent exciter en nous des paſſions: cependant cette vérité ne peut ſurprendre que ceux qui ne font pas d'attention à ce qui ſe paſſe dans eux-mêmes. Peut-on voir le tableau du Pouſſin qui repréſente la mort de Germanicus, ſans être ému de compaſſion pour ce Prince & pour ſa famille, comme d'indignation contre Tibere? Les Graces de la Gallerie du Luxembourg, & pluſieurs autres tableaux n'auroient pas été défigurés, ſi leurs poſſeſſeurs les euſſent vus ſans émotion; car tous les tableaux ne ſont pas du genre de ceux dont parle Ariſtote, quand il dit: *Qu'il eſt des tableaux auſſi capables de faire rentrer en eux-mêmes les hommes vi-*

cieux, que les préceptes de morale donnés par les Philosophes (*). Les personnes délicates souffrent-elles dans leurs cabinets des tableaux dont les figures sont hideuses, comme seroit le tableau de Promethée attaché au rocher, & peint par Michel-Ange de Caravage? L'imitation d'un objet hideux fait sur elle une impression qui approche trop de celle que l'objet même auroit faite. S, Grégoire de Nazianze rapporte l'histoire d'une Courtisane, qui dans un lieu où elle n'étoit pas venue pour faire des réflexions sérieuses, jetta les yeux par hazard sur le portrait d'un Polémon, Philosophe fameux pour son changement de vie, lequel tenoit du miracle, & qui rentra en elle-même à la vûe de ce portrait. Cedrenus raconte qu'un tableau du Jugement dernier contribua beaucoup à la conversion d'un Roi des Bulgares. Ceux qui ont gouverné les peuples dans tous les tems, ont toujours fait usage des peintures & des statues pour leur mieux inspirer les sentimens qu'ils vouloient leur donner, soit en religion, soit en politique.

Ces objets ont toujours fait une grande impression sur les hommes, principalement dans les contrées où communément ils ont le sen-

(*) Polit. lib. 5.

ſentiment très-vif, telles que ſont les Régions de l'Europe les plus voiſines du Soleil, & les côtes de l'Aſie & de l'Afrique qui ſont face à ces Régions. Qu'on ſe ſouvienne de la défenſe que les tables de la Loi font aux Juifs de peindre & de *tailler* des figures humaines: elles faiſoient trop d'impreſſion ſur un peuple enclin par ſon caractere à ſe paſſionner pour tous les objets capables de l'émouvoir.

Dans quelques pays Proteſtans, où, ſous prétexte de Réforme, les ſtatues & les tableaux ont été bannis des Egliſes, le Gouvernement ne laiſſe pas de mettre en œuvre le pouvoir que la Peinture a naturellement ſur les hommes pour contribuer à tenir le peuple dans le reſpect des Loix. On voit au-deſſus des *placards* où ces Loix ſont écrites, des tableaux repréſentans le ſupplice auquel les infracteurs qui les violeroient, ſeroient condamnés. Il faut que dant cet Etat, rempli d'Obſervateurs politiques qui étendent leur attention ſur bien des choſes auſquelles on ne daigne point faire reflexion en d'autres pays, nos Obſervateurs ayent remarqué que ces tableaux étoient propres à donner du moins aux enfans qui doivent un jour devenir des hommes, plus de crainte des châtimens prononcés par la Loi. Dans la Ré-

publique dont je parle, on fait apprendre à lire aux enfans dans des livres dont l'éloquence eſt à la portée de cet âge, & remplis encore d'images qui repréſentent des événemens arrivés dans leur propre patrie, leſquels ſont propres à leur inſpirer de l'adverſion contre la puiſſance de l'Europe qui dans le tems eſt la plus ſuſpecte à la Republique. Lorſque le ſyſtême de l'Europe vient à changer, on fait un nouveau livre, & on ſubſtitue la Puiſſance qui eſt devenue redoutable à l'Etat, à la place de celle qu'il a ceſſé de craindre.

La profeſſion de Quintilien étoit d'enſeigner aux hommes l'art d'émouvoir les autres hommes par la force de la parole : cependant Quintilien met en parallele le pouvoir de la Peinture avec le pouvoir de l'art Oratoire. *Sic in intimos*, dit-il en parlant de la Peinture (*), *penetret affectus, ut ipſam vim dicendi nonnunquam ſuperare videatur.* Le même Auteur rapporte qu'il a vu quelquefois les accuſateurs faire expoſer dans le Tribunal un tableau, où le crime dont ils pourſuivoient la vengeance, étoit repréſenté, afin d'exciter encore plus efficacement l'indignation des Juges contre le coupable. On appelloit la Peinture au ſecours de l'art Oratoire en un tems où cet Art étoit dans ſa

(*) Inſtit. lib. 11. c. 3.

ſa perfection. *Et ipſe aliquando vidi depictam tabulam ſupra Jovem, in imaginem rei cujus atrocitate judex erat commovendus* (*).

Quand on fait attention à la ſenſibilité naturelle du cœur humain, à ſa diſpoſition pour être ému facilement par tous les objets dont les Peintres & les Poëtes font des imitations; on n'eſt pas ſurpris que les vers & les tableaux mêmes puiſſent l'agiter. La nature a voulu mettre en lui cette ſenſibilité ſi prompte & ſi ſoudaine, comme le premier fondement de la ſociété. L'amour de ſoi-même qui ſe change preſque toujours en amour propre immodéré, à meſure que les hommes avancent en âge, les rend trop attachés à leurs intérêts préſens & à venir, & trop durs envers les autres, lorſqu'ils prennent leur réſolution de ſens raſſis. Il étoit à propos que les hommes puſſent être tirés de cet état facilement. La nature a donc pris le parti de nous conſtruire de maniere que l'agitation de tout ce qui nous approche eût un puiſſant empire ſur nous, afin que ceux qui ont beſoin de notre indulgence ou de notre ſecours, puſſent nous ébranler avec facilité. Ainſi leur émotion ſeule nous touche ſubitement; & ils obtiennent de nous, en nous attendriſ-

(*) Inſtit. lib. 6. c. 2.

ſant, ce qu'ils n'obtiendroient jamais par la voie du raiſonnement & de la conviction. Les larmes d'un inconnu nous émeuvent même avant que nous ſachions le ſujet qui le fait pleurer. Les cris d'un homme qui ne tient à nous que par l'humanité, nous font voler à ſon ſecours par un mouvement machinal qui précéde toute déliberation. Celui qui nous aborde la joie peinte ſur le viſage, excite en nous un ſentiment de joie, avant que nous ſoyons informés du ſujet de la ſienne:

Vt ridentibus arrident, ita flentibus adflent.
Humani vultus (*).

Pourquoi les Acteurs qui ſe paſſionnent véritablement en déclamant, ne laiſſent-ils pas de nous emouvoir & de nous plaire, bien qu'ils ayent des défauts eſſentiels? c'eſt que les hommes qui ſont eux-mêmes touchés, nous touchent ſans peine. Les Acteurs dont je parle, ſont émus veritablement, & cela leur donne le droit de nous émouvoir, quoiqu'ils ne ſoient point capables d'exprimer les paſſions avec la nobleſſe ni avec la juſteſſe convenable. La nature dont ils font entendre la voix, ſupplée à leur inſuffiſance. Ils font ce qu'ils peuvent; elle fait le reſte.

De

(*) Horatius de Arte Poët.

De tous les talens qui donnent de l'empire ſur les autres hommes, le talent le plus puiſſant n'eſt pas la ſupériorité d'eſprit & de lumieres : c'eſt le talent de les émouvoir à ſon gré ; ce qui ſe fait principalement en paroiſſant ſoi-même ému, & pénétré des ſentimens qu'on veut leur inſpirer. C'eſt le talent d'être comme Catalina, *Cujus rei libet ſimulator*, qu'on appellera, ſi on veut, le talent d'être grand Comédien. Ceux des Anglois qui ſont le mieux informés de l'hiſtoire de leur pays, ne parlent pas d'Olivier Cromwel avec la même admiration que le commun de la Nation ; ils lui refuſent ce génie étendu, pénétrant & ſupérieur que lui donnent bien des gens, & ils lui accordent pour tout mérite la valeur du ſimple ſoldat, & le talent d'avoir ſu paroître pénétré des ſentimens qu'il vouloit feindre, & auſſi ému des paſſions qu'il vouloit inſpirer aux autres, que s'il les avoit ſenties véritablement. Turlow, diſent-ils, lui expliquoit dans le tems, & comme on l'explique à une femme qu'on veut faire agir dans une affaire importante, quelles perſones il falloit gagner pour faire réuſſir un projet, & par quel endroit il falloit les attaquer. Olivier leur parloit enſuite ſi pathétiquement, qu'il les gagnoit. L'Eu-

rope surprise de le voir détourner à son avantage l'évenement qu'on avoit cru le devoir perdre, lui faisoit honneur pour ce succès de plusieurs vertus qu'il n'avoit pas : c'est ainsi que sa réputation s'est établie. Quelques contemporains d'un Ministre des plus illustres que la France ait eu dans le dernier siécle, disoient de lui quelque chose d'approchant.

Quand nous sommes dans un de ces réduits ou plusieurs joueurs sont assis autour de différentes tables, pourquoi un instinct secret nous fait-il prendre place auprès des joueurs qui risquent de plus grosses sommes, bien que leur jeu ne soit pas aussi digne de curiosité que celui qui se joue sur les autres tables? Quel attrait nous ramene auprès d'eux, quand un mouvement de curiosité nous a fait aller voir ce que la fortune décidoit sur les théâtres voisins? C'est que l'émotion des autres nous émeut nous-mêmes, & ceux qui jouent gros jeu nous émeuvent davantage, parce qu'eux-mêmes ils sont plus émus.

Enfin il est facile de concevoir comment les imitations que la Peinture & la Poësie nous présentent, sont capables de nous émouvoir, quand on fait réflexion qu'une coquille, une fleur, une médaille où le tems n'a laissé que des phantômes de lettres & de figures, exci-

excitent des passions ardentes & inquiétes: le désir de les voir, & l'envie de les posséder. Une grande passion allumée par le plus petit objet, est un événement ordinaire. Rien n'est surprenant dans nos passions qu'une longue durée.

SECTION V.

Que Platon ne bannit les Poëtes de sa République, qu'à cause de l'impression trop grande que leurs imitations peuvent faire.

L'impression que les imitations font sur nous en certaines circonstances paroît même si forte, & par conséquent si dangereuse à Platon, qu'elle est cause de la résolution qu'il prend de ne point souffrir l'imitation Poëtique, ou la Poësie proprement dite, dans cette République idéale dont il regle la constitution avec tant de plaisir. Il craint que les peintures & les imitations qui sont l'essence de la Poësie, ne fassent trop d'effet sur l'imagination de son peuple favori, qu'il se représentoit avec la conception aussi vive & d'un naturel aussi sensible que les Grecs ses compatriotes. Les Poëtes, dit

Platon, ne se plaisent point à nous décrire la tranquillité de l'intérieur d'un homme sage, qui conserve toujours une égalité d'esprit à l'épreuve des peines & des plaisirs. Ils ne font pas servir le talent de la fiction à nous peindre la situation d'un homme qui souffre avec constance la perte d'un fils unique (*). Ils n'introduisent pas sur les théâtres des personnages qui sachent faire taire les passions devant la raison. Les Poëtes n'ont pas tort sur ce point. Un Stoïcien joueroit un rôle bien ennuieux dans une tragédie. Les Poëtes qui veulent nous émouvoir, c'est Platon qui reprend la parole, présentent des objets bien différens: ils introduisent dans leurs Poëmes des hommes livrés à des desirs violens, des hommes en proie à toutes les agitations des passions, ou qui luttent du moins contre leurs secousses. En effet les Poëtes savent si bien que c'est l'agitation d'un acteur qui nous fait prendre plaisir à l'entendre parler, qu'ils font disparoître les personnages dès qu'il est décidé s'ils seront heureux ou malheureux, dès que leur destinée est fixée. Or, suivant le sentiment de Platon, l'habitude de se livrer aux passions, même à ces passions artificielles, que la Poësie

(*) De Rep. lib. 10. p. 604. Edit. Serrani.

ſie excite, affoiblit en nous l'empire de l'ame ſpirituelle, & nous diſpoſe à nous laiſſer aller aux mouvemens de nos appétits. C'eſt un dérangement de l'ordre que ce Philoſophe voudroit établir dans les actions de l'homme qui, ſelon lui, doivent être reglées par ſon intelligence, & non pas gouvernées par les appétits de l'ame ſenſitive.

Platon (*) reproche encore un autre inconvénient à la Poëſie: c'eſt ques les Poëtes, en ſe mettant auſſi ſouvent qu'ils le font à la place des hommes vicieux dont ils veulent exprimer les ſentimens, contractent à la fin les mœurs vicieuſes dont ils font tous les jours des imitations. Il eſt trop à craindre que leur eſprit ne ſe corrompe à force de s'entretenir des idées qui occupent les hommes corrompus. *Frequens imitatio*, a dit depuis Quintilien (**) en parlant des Comédiens, *tranſit in mores.*

Platon (***) appuie de ſa propre expérience les raiſonnemens qu'il fait ſur les mauvais effets de la Poëſie. Après avoir avoué que ſouvent il s'eſt trop laiſſé ſéduire à ſes charmes, il compare la peine q'uil ſent à ſe ſéparer

(*) De Rep. lib, 3. p. 396.
(**) Inſt. Or. lib. 1. c. 11.
(***) De Rep. lib. 10. p. 607.

parer d'Homere à la peine d'un amant forcé, après bien des combats, à quitter une maîtresse qui prend trop d'empire sur lui. Il l'appelle ailleurs le Poëte par excellence & le premier de tous les inventeurs. Si Platon exclut les Poëtes de sa République, on voit bien qu'il ne les en exile que par la même raison qui engage les Prédicateurs à prêcher contre les spectacles, & qui faisoit chasser d'Athenes ceux des citoyens qui plaisoient trop à leurs compatriotes.

Voilà les motifs qui font proscrire à Platon la partie de l'Art poëtique qui consiste à peindre & à imiter; car il consent à garder dans sa République la partie de cet Art qui enseigne la construction du Vers & la composition du Métre; c'est la partie de l'Art qu'on nomme souvent Versification, & que nous appellerons quelquefois dans ces Réflexions la Mécanique de la Poësie. Platon vante même assez cette partie de l'Art poëtique, laquelle fait rendre un discours plus pompeux & plus agréable à l'oreille, en introduisant dans ses phrases un nombre & une harmonie qui lui plaisent plus que la cadence de la prose. Selon lui, les louanges des Dieux & celles des Héros mises en vers en deviennent plus capables de plaire & de se faire

faire retenir. Le but de Platon eſt toujours de conſerver dans ſon état les parties d'un Art qui ſont preſque incapables de nuire, lorſqu'il proſcrit celles qui lui ſemblent trop dangereuſes. C'eſt ainſi qu'en banniſſant de ſa République ceux des *Modes* de la Muſique ancienne, dont les chants mols & efféminés lui ſont ſuſpects, il y conſerve d'autres Modes dont les chants ne lui paroiſſent pas devoir être pernicieux.

On pourroit répondre à Platon, qu'un Art néceſſaire & même ſimplement utile dans la ſociété, n'en doit pas être banni, parce qu'il peut devenir un Art nuiſible entre les mains de ceux qui en abuſeroient. On ne doit proſcrire dans un Etat que les Arts ſuperflus & dangereux en même-tems, & ſe contenter de prendre des précautions pour empêcher les Arts utiles d'y faire du dommage: Platon lui-même ne défend pas de cultiver la vigne ſur les côteaux de ſa République, quoique les excès du vin faſſent commettre de grands déſordres, & quoique les attraits de cette liqueur engagent ſouvent d'en prendre au-delà du beſoin.

Le bon uſage que pluſieurs Poëtes ont fait dans tous les tems de l'invention & des imitations de la Poëſie, montre aſſez qu'elle n'eſt

n'eſt pas un Art inutile dans la ſociété. Comme il eſt auſſi propre par ſa nature à peindre les actions qui peuvent porter les hommes aux penſées vertueuſes, que les actions qui peuvent fortifier les inclinations corrumpues: il ne s'agit que d'en faire un bon uſage. La peinture des actions vertueuſes échauffe notre ame; alle l'éleve en quelque façon au-deſſus d'elle-même, & elle excite en nous des paſſions louables, telles que ſont l'amour de la patrie & de la gloire. L'habitude de ces paſſions nous rend capables de bien des efforts de vertu & de courage, que la raiſon ſeule ne pourroit pas nous faire tenter. En effet le bien de la ſociété exige ſouvent des ſervices ſi difficiles, qu'il eſt bon que les paſſions viennent au ſecours du pouvoir pour engager un citoyen à les rendre. Enfin un bon Poëte ſait diſpoſer de maniere les peintures qu'il fait des vices & des paſſions, que ſes Lecteurs en aiment davantage la ſageſſe & la vertu. En voilà ſuffiſamment à ce ſujet, d'autant plus que les Poëſies Françoiſes, comme nous le dirons dans la ſuite, ne ſauroient prendre le même empire ſur les hommes que celle dont Platon craignoit ſi fort les effets. D'ailleurs notre naturel n'eſt pas auſſi vif, ni auſſi ſenſible que l'étoit celui des Athéniens.

Mais

Mais Platon fait encore une autre objection contre le mérite de la Poëſie. C'eſt que les Poëtes ne ſont que les imitateurs & les copiſtes des ouvrages & des productions des autres artiſans. Le Poëte (*) qui fait la deſcription d'un Temple n'eſt, ſelon lui, que le copiſte de l'Architecte qui l'a fait élever; j'en tombe d'accord, & que j'aimerois mieux être, par exemple, l'Architecte qui a fait bâtir l'Egliſe de Saint Pierre de Rome, que le Poëte qui en auroit fait en vers une belle deſcription. Je veux même qu'il y ait plus de mérite à trouver les proportions qui rendent un vaiſſeau excellent voilier, qu'à décrire la rapidité de ſon vol ſur les vaſtes plaines de la mer. Mais ſouvent auſſi le mérite eſt moindre à être l'ouvrier qu'à être l'imitateur? N'y a-t'il pas plus de mérite d'avoir peint un vieil livre comme l'a fait Deſpréaux, que de l'avoir relié, & imprimé ſi l'on veut?

(**) A ces mots, il ſaiſit un vieil *Infortiat*,
Groſſi des viſions d'Accurſe & d'Alciat,
Inutile ramas de gothique écriture,
Dont quatre ais mal unis formoient la couverture,
Entourée à demi d'un vieux parchemin noir,
Où pendoit à trois clous un reſte de fermoir.

Ici

(*) De Rep. lib. 10.
(**) Boil. Lutrin. Chant. 5.

Ici le Copiſte vaut mieux que l'Original. D'ailleurs combien de choſes les Poëtes imitent-ils, leſquelles ne ſont pas l'ouvrage des hommes, comme le tonnerre & les autres météores, en un mot toute la nature, l'ouvrage du Créateur. Mais ce raiſonnement deviendroit une diſcuſſion Philoſophique qui nous meneroit trop loin; contentons-nous de dire que la ſociété qui excluroit de ſon ſein tous les citoyens dont l'art pourroit être nuiſible, deviendroit bientôt le ſejour de l'ennui.

SECTION VI.

De la nature des ſujets que la Peinture & les Poëtes traitent. Qu'ils ne ſauroient les choiſir trop intéreſſans par eux-mêmes.

Dès que l'attrait principal de la Poëſie & de la Peinture, dès que le pouvoir qu'elles ont pour nous emouvoir & pour nous plaire, vient des imitations qu'elles ſavent faire des objets capables de nous intéreſſer: la plus grande imprudence que le Peintre ou le Poëte puiſſent faire, c'eſt de prendre pour l'objet principal de leur imitation des choſes

que

que nous regarderions avec indifférence dans la nature : c'eſt d'employer leur Art à nous repréſenter des actions qui ne s'attireroient qu'une attention médiocre ſi nous les voyions véritablement. Comment ſerons-nous touchés par la copie d'un original incapable de nous affecter ? Comment ſerons-nous attachés par un tableau qui repréſente un villageois paſſant ſon chemin en conduiſant deux bêtes de ſomme, ſi l'action que ce tableau imite ne peut pas nous attacher ? Un conte en vers qui décrit une avanture que nous aurions vûe, ſans y prendre beaucoup d'intérêt, nous intéreſſera encore moins. L'imitation agit toujours plus foiblement que l'objet imité (*) : *Quidquid alteri ſimile eſt, neceſſe eſt minus ſit eo, quod imitatur.* L'imitation ne ſauroit donc nous émouvoir, quand la choſe imitée n'eſt point capable de le faire. Les ſujets que Teniers, Wowermans & les autres Peintres de ce genre ont repréſentés, n'auroient obtenu de nous qu'une attention très-légere. Il n'eſt rien dans l'action d'une fête de village ou dans les divertiſſemens ordinaires d'un corps-de-garde qui puiſſe nous émouvoir. Il s'enſuit donc que l'imitation

(*) Quintil. Inſtit. lib. 10. c. 2.

tation de ces objets peut bien nous amuſer durant quelques momens, qu'elle peut bien nous faire applaudir aux talens que l'ouvrier avoit pour l'imitation, mais elle ne ſauroit nous toucher. Nous louons l'art du Peintre à bien imiter, mais nous le blâmons d'avoir choiſi pour l'objet de ſon travail des ſujets qui nous intéreſſent ſi peu.

Le plus beau payſage, fût-il du Titien & du Carrache, ne nous intéreſſe pas plus que le feroit la vûe d'un canton de pays affreux ou riant: il n'eſt rien dans un pareil tableau qui nous entretienne, pour ainſi dire; & comme il ne nous touche guéres, il ne nous attache pas beaucoup. Les Peintres intelligens ont ſi bien connu, ils ont ſi bien ſenti cette vérité, que rarement ils ont fait des payſages déſerts & ſans figures. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un ſujet compoſé de pluſieurs perſonnages dont l'action fût capable de nous émouvoir, & par conſéquent de nous attacher. C'eſt ainſi qu'en ont uſé le Pouſſin, Rubens & d'autres grands Maîtres, qui ne ſe ſont pas contentés de mettre dans leurs payſages un homme qui paſſe ſon chemin, ou bien une femme qui porte des fruits au marché. Ils y placent ordinairement des figures qui penſent,

ſent, afin de nous donner lieu de penſer; ils y mettent des hommes agités de paſſions, afin de réveiller les nôtres, & de nous attacher par cette agitation. En effet on parle plus ſouvent des figures de ces tableaux que de leurs terraſſes & de leurs arbres. Le payſage que le Pouſſin a peint pluſieurs fois, & qui s'appelle communément *l'Arcadie*, ne ſeroit pas ſi vanté, s'il étoit ſans figures.

Qui n'a point entendu parler de cette fameuſe contrée qu'on imagine avoir été durant un tems le ſéjour des habitans les plus heureux qu'aucune terre ait jamais portés? hommes toujours occupés de leurs plaiſirs, & qui ne connoiſſoient d'autres inquiétudes, ni d'autres malheurs que ceux qu'eſſuient dans les Romans ces Bergers chimériques dont on veut nous faire envier la condition. Le tableau dont je parle, repréſente le payſage d'une contrée riante. Au milieu l'on voit le monument d'une jeune fille morte à la fleur de ſon âge: c'eſt ce qu'on connnoît par la ſtatue de cette fille couchée ſur le tombeau, à la maniere des anciens. L'inſcription ſépulcrale n'eſt que de quatre mots Latins: Je vivois cependant en Arcadie, *Et in Arcadia ego.* Mais cette inſcription ſi courte fait faire

les plus sérieuses réflexions à deux jeunes garçons & à deux jeunes filles parées de guirlandes de fleurs, & qui paroissent avoir rencontré ce monument si triste en des lieux où l'on devine bien qu'ils ne cherchoient pas un objet affligeant. Un d'entre eux fait remarquer aux autres cette inscription en la montrant du doigt, & l'on ne voit plus sur leurs visages, à travers l'affliction qui s'en empare, que les restes d'une joie expirante. On s'imagine entendre les réflexions de ces jeunes personnes sur la mort qui n'épargne ni l'âge, ni la beauté, & contre laquelle les plus heureux climats n'ont point d'azile. On se figure ce qu'elles vont se dire de touchant, lorsqu'elles seront revenues de la premiere surprise, & l'on l'applique à soi-même & à ceux à qui l'on s'intéresse.

Il en est de la Poësie comme de la Peinture, & les imitations que la Poësie fait de la nature, nous touchent seulement à proprotion de l'impression que la chose imitée feroit sur nous, si nous la voyions véritablement. Un conte en vers dont sujet ne seroit point plaisant par lui-même, ne feroit rire personne, quelque bien versifié qu'il pût être. Quand une Satire ne met pas dans un beau jour quelque vérité dont j'avois déja

un

un ſentiment confus, quand elle ne contient pas de ces maximes dignes de paſſer inceſſamment en proverbes, à cauſe du grand ſens qu'elles renferment en abrégé, je puis tout au plus la louer d'être bien écrite; mais je n'en retiens rien, & j'ai auſſi peu d'envie de la vanter que de la relire. Si le trait de l'Epigramme n'eſt pas vif, ſi le ſujet n'en eſt pas tel qu'on l'écoutât avec plaiſir, quand même il ſeroit raconté en proſe, l'Epigramme, quoique bien verſifiée & rimée richement, ne ſera retenue de perſonne. Un Poëte Dramatique qui met ſes perſonnages en des ſituations qui ſont ſi peu intéreſſantes, que j'y verrois réellement des perſonnes de ma connoiſſance, ſans être bien ému, ne m'émeut guéres en faveur de ſes perſonnages. Comment la copie me toucheroit-elle ſi l'original n'eſt pas capable de me toucher?

* * *

SECTION VII.

Que la Tragédie nous affecte plus que la Comédie, à cause de la nature des sujets que la Tragédie traite.

Quand on fait réflexion que la Tragédie affecte, qu'elle occupe plus une grande partie des hommes que la Comédie, il n'est plus permis de douter que les imitations ne nous intéressent qu'à proportion de l'impression plus ou moins grande que l'objet imité auroit fait sur nous. Or il est certain que les hommes en général ne sont pas autant émus par l'action théatrale, qu'ils ne sont pas aussi livrés au spectacle durant les représentations des Comédies, que durant celles des Tragédies. Ceux qui font leur amusement de la Poësie Dramatique, parlent plus souvent & avec plus d'affection des Tragédies que des Comédies qu'ils ont vûes; ils savent un plus grand nombre de vers des piéces de Corneille & de Racine, que de celles de Moliere. Enfin nous souffrons plus volontiers le médiocre dans le genre Tragique que dans le genre Comique, qui semble n'avoir pas le même droit sur notre attention que le premier,

habet

habet Comoedia tanto
Plus oneris, quanto veniae minus.

diſoit Horace (*). Tous ceux qui travaillent pour notre théâtre parlent de même, & ils aſſurent qu'il eſt moins dangereux de donner un rendez-vous au public pour le divertir en le faiſant pleurer, que pour le divertir en le faiſant rire.

Il ſemble cependant que la Comédie dût attacher les hommes plus que la Tragédie. Un Poëte Comique ne dépeint pas aux ſpectateurs des Héros, ou des caractéres qu'ils n'ayent jamais connus que par les idées vagues que leur imagination peut en avoir formées ſur le rapport des Hiſtoriens: il n'entretient pas le parterre de conjurations contre l'Etat, d'oracles ni d'autres événemens merveilleux, & tels que la plûpart des ſpectateurs, qui jamais n'ont eû part à des avantures ſemblables, ne ſauroient bien conoître ſi les circonſtances & les ſuites de ces avantures ſont expoſées avec vraiſemblance. Au contraire le Poëte Comique dépeint nos amis, & les perſonnes avec qui nous vivons tous les jours. Le théâtre, ſuivant Platon (**),

(*) Lib. prim. Epiſtola prima.

(**) In Phil. p, 48.

ne ſubſiſte, pour ainſi dire, que des fautes où tombent les hommes, parce qu'ils ne ſe connoiſſent pas bien eux-mêmes. Les uns s'imaginent être plus puiſſans qu'ils ne ſont, d'autres plus éclairés, & d'autres enfin plus aimables.

Le Poëte Tragique nous expoſe les inconvéniens dont l'ignorance de ſoi-même eſt cauſe parmi les Souverains, & les autres perſonnes indépendantes qui peuvent ſe venger avec éclat, dont le reſſentiment eſt naturellement violent, & dont les paſſions propres à être traitées ſur la ſcéne, peuvent donner lieu à de grands événemens. Le Poëte Comique nous expoſe qu'elles ſont les ſuites de cette ignorance de ſoi-même parmi le commun des hommes, dont le reſſentiment eſt aſſervi aux loix, & dont les paſſions propres au théâtre ne ſauroient produire que des brouilleries, en un mot de projets & des événemens ordinaires.

Le Poëte Comique nous entretient donc des avantures de nos égaux, & il nous préſente des portraits dont nous voyons tous les jours les originaux. Qu'on me pardonne l'expreſſion: il fait monter le parterre même ſur la ſcéne. Les hommes toujours avides de démêler le ridicule d'autrui, & naturellement

ment déſireux d'acquérir toutes les lumieres qui peuvent les autoriſer à moins eſtimer les autres, devroient donc trouver mieux leur compte avec Thalie qu'avec Melpomêne en leçons à notre uſage. Si la Comédie ne corrige pas tous les defauts qu'elle jouë, elle enſeigne du moins comment il faut vivre avec les hommes qui ſont ſujets à ces défauts, & comment il faut s'y prendre pour éviter avec eux la dureté qui les irrite, & la baſſe complaiſance qui les flatte. Au contraire la Tragédie repréſente des Héros à qui notre ſituation ne nous permet guéres de vouloir reſſembler, & ſes leçons & ſes exemples roulent ſur des événemens ſi peu ſemblables à ceux qui nous peuvent arriver, que les applications que nous en voudrions faire, ſeroient toujours bien vagues & bien imparfaites.

Mais la Comédie, ſuivant la définition d'Ariſtote (*), eſt l'imitation du ridicule des hommes: & la Tragédie, ſuivant la ſignification qu'on donnoit à ce mot (**), eſt l'imitation de la vie & du diſcours des Héros, ou des hommes ſujets par leur élévation aux paſſions les plus violentes. Elle eſt l'imitation des crimes & des malheurs des grands

(*) Poëtic. chap. 5.

(**) Vit. Etym. Graec.

hommes; comme des vertus les plus sublimes dont ils soient capables. Le Poëte Tragique nous fait voir les hommes en proie aux passions les plus emportées & dans les plus grandes agitations. Ce sont des Dieux injustes, mais tout-puissans, qui demandent qu'on égorge aux pieds de leurs autels une jeune Princesse innocente. C'est le grand Pompée, le vainqueur de tant de Nations, & la terreur des Rois de l'Orient, massacré par de vils esclaves. Nous ne reconnoissons pas nos amis dans les personnages du Poëte Tragique, mais leurs passions sont plus impétueuses; & comme les loix ne sont pour ces passions qu'un frein très-foible, elles ont bien d'autres suites que les passions des personnages du Poëte Comique. Ainsi la terreur & la pitié, que la peinture des événemens tragiques excite dans notre ame, nous occupent plus que le lire & le mépris que les incidens des Comédies excitent en nous.

* * *

SECTI-

SECTION VIII.

Des différens genres de la Poëſie & de leur caractére.

Il en eſt de même de tous les genres de Poëſie & chaque genre nous touche à proportion que l'objet, lequel il eſt de ſon eſſence de peindre & d'imiter, eſt capable de nous émouvoir. Voilà pourquoi le genre Elégiaque & le genre Bucolique ont plus d'attrait pour nous, que le genre Dogmatique. Ainſi *les vers que ſoupiroit Tibulle & que l'amour lui dictoit*, pour me ſervir de l'expreſſion de l'Auteur de l'Art poëtique, nous plaiſent infiniment toutes les fois que nous les reliſons. Ovide nous charme dans celles de ſes Elégies où il n'a pas ſubſtitué ſon eſprit au langage de la nature. Perſonne ne quitta jamais par ce dégoût qui vient de ſatiété la lecture des Eglogues de Virgile. Elles font encore un plaiſir ſenſible, quand elles n'ont plus rien de nouveau pour nous, & quand la mémoire devance les yeux dans cette lecture. Ces deux genres de Poëſie nous font entendre des hommes touchés, & qui nous rendroient très-ſenſibles à leurs peines comme à leurs plai-

plaisirs, s'ils nous entretenoient eux-mêmes.

Les Epigrammes, dont le mérite consiste en jeux de mots, ou dans une allusion ingénieuse, ne nous plaisent guéres que lorsqu'elles sont nouvelles pour nous. C'est la premiere surprise qui nous frappe. Le trait est émoussé, dès que nous en avons retenu le sens: mais les Epigrammes qui peignent des objets capables de nous attendrir, ou de s'attirer une grande attention en quelque maniere que ce soit, font toujours impression sur nous. On les relit plusieurs fois, & bien des personnes les retiennent sans avoir jamais pensé à les apprendre. Pour ne point mettre en jeu les Poëtes modernes, les Epigrammes de Martial, qu'on sait communément, ne sont point celles où il a joué sur le mot, mais bien les Epigrammes où il a dépeint un objet capable de nous intéresser beaucoup. Telle est l'Epigramme de Martial sur Arria la femme de Pétus.

Les Auteurs sensés qui ont voulu composer des Poëmes dogmatiques, & faire servir les vers à nous donner des leçons, se sont conduits suivant le principe que je viens d'exposer. Afin de soutenir l'attention du lecteur, ils ont semé leurs vers d'images qui pei-

peignent des objets touchans; car les objets, qui ne ſont propres qu'à ſatisfaire notre curioſité, ne nous attachent paus autant que les objets qui ſont capables de nous attendrir. S'il eſt permis de parler ainſi, l'eſprit eſt d'un commerce plus difficile que le cœur.

SECTION IX.

Comment on rend les Sujets dogmatiques, intéreſſans.

Quand Virgile compoſa ſes Georgiques qui ſont un Poëme dogmatique, dont le titre nous promet des inſtructions ſur l'agriculture & ſur les occupations de la vie champêtre, il eut attention à le remplir d'imitations faites d'après des objets qui nous auroient attachés dans la nature. Virgile ne s'eſt pas même contenté de ces images répandues avec un art infini dans tout l'ouvrage. Il place dans un de ces livres une diſſertation faite à l'occaſion des préſages du ſoleil, & il y traite avec toute l'invention dont la Poëſie eſt capable, le meurtre de Jules Céſar, & les commencemens du regne d'Auguſte. On ne pouvoit pas entretenir les Romains d'un

d'un ſujet qui les intéreſſât davantage. Virgile met dans une autre livre la Fable miraculeuſe d'Ariſtée, & la Peinture des effets de l'Amour. Dans un autre, c'eſt un tableau de la vie champêtre qui forme un payſage riant & rempli des figures les plus aimables. Enfin il inſere dans cet ouvrage l'avanture tragique d'Orphée & d'Euridice, capable de faire fondre en larmes ceux qui la verroient véritablement. Il eſt ſi vrai que ce ſont ces images qui ſont cauſe qu'on ſe plaît tant à lire les Georgiques, que l'attention ſe relâche ſur les vers qui donnent les préceptes que le titre a promis. Suppoſé même que l'objet, qu'un poëme dogmatique nous préſente, fût ſi curieux qu'on le lût une fois avec plaiſir, on ne le reliroit pas avec la même ſatisfaction qu'on relit une Eglogue. L'eſprit ne ſauroit jouir deux fois du plaiſir d'apprendre la même choſe; mais le cœur peut jouir deux fois du plaiſir de ſentir la même émotion. Le plaiſir d'apprendre eſt conſommé par le plaiſir de ſavoir.

Les Poëmes dogmatiques, que leurs Auteurs ont dédaigné d'embellir par des tableaux pathétiques aſſez fréquens, ne ſont guéres entre les mains du commun des hommes. Quel que ſoit le mérite de ces poëmes, on

en

en regarde la lecture comme une occupation ſérieuſe, & non pas comme un plaiſir. On les aime moins, & le public n'en retient guéres que les vers qui contiennent des tableaux pareils à ceux dont on loue Virgile d'avoir enrichi ſes Georgiques. Il n'eſt perſonne qui n'admire le génie & la verve de Lucrece, l'énergie de ſes expreſſions, la maniere hardie dont il peint des objets, pour leſquels le pinceau de la Poëſie ne paroiſſoit point fait: enfin ſa dextérité pour mettre en vers des choſes, que Virgile lui-même auroit peut-être déſeſpéré de pouvoir dire *en langage des Dieux:* mais Lucrece eſt bien plus admiré qu'l n'eſt lû. Il y a plus à profiter dans ſon Poëme *De natura rerum*, tout rempli qu'il eſt de mauvais raiſonnemens, que dans l'Enéïde de Virgile: cependant tout le monde lit & relit Virgile, & peu de perſonnes font de Lucrece leur livre favori. On ne lit ſon ouvrage que de propos délibéré. Il n'eſt point, comme l'Enéïde, un de ces livres ſur leſquels un attrait inſenſible fait d'abord porter la main quand on veut lire une heure ou deux. Qu'on compare le nombre des traductions de Lucrece avec le nombre des traductions de Virgile dans toutes les langues polies, & l'on trouvera quatre traductions

de

de l'Enéïde de Virgile contre une traduction du Poëme *De natura rerum.* Les hommes aimeront toujours mieux les livres qui les toucheront que les livres qui les inſtruiront. Comme l'ennui leur eſt plus à charge que l'ignorance, ils préferent le plaiſir d'être émus au plaiſir d'être inſtruits.

SECTION X.

Objection tirée des Tableaux, & faite pour montrer que l'art de l'imitation intéreſſe plus que le ſujet même de l'imitation.

On pourroit objecter que des tableaux où nous ne voyons que l'imitation des différens objets qui ne nous auroient point attachés, ſi nous les avions vus dans la nature, ne laiſſent pas de ſe faire regarder long-tems. Nous donnons plus d'attention à des fruits & à des animaux repréſentés dans un tableau, que nous n'en donnerions à ces objets mêmes. La copie nous attache plus que l'original.

Je répons que, lorſque nous regardons avec application les tableaux de ce genre, notre attention principale ne tombe pas ſur l'objet imité, mais bien ſur l'art de l'imitateur.

C'eſt

C'eſt moins l'objet qui fixe nos regards que l'adreſſe de l'Artiſan: nous ne donnons pas plus d'attention à l'objet même imité dans le tableau, que nous lui en donnons dans la nature. Ces tableaux ne ſont point regardés auſſi long-tems que ceux où le mérite du ſujet eſt joint avec le mérite de l'exécution. On ne regarde pas auſſi long-tems un panier de fleurs de Baptiſte, ni une fête de village de Teniers, qu'on regarde un des ſept Sacremens du Pouſſin, ou une autre compoſition hiſtorique, exécuté avec autant d'habileté, que Baptiſte & Teniers en font voir dans leur exécution. Un tableau d'hiſtoire auſſi bien peint qu'un corps-de-garde de Teniers, nous attacheroit bien plus que ce corps-de-garde.

Il faut toujours ſuppoſer, comme la raiſon le demande, que l'art ait réuſſi également; car il ne ſuffit pas que les tableaux ſoient de la même main. Par exemple, on voit avec plus de plaiſir une fête de village de Teniers qu'un de ſes tableaux d'hiſtoire, mais cela ne prouve rien. Tout le monde ſait que Teniers réuſſiſſoit auſſi mal dans les compoſitions ſérieuſes, qu'il réuſſiſſoit bien dans les compoſitions groteſques.

Or en distinguant l'attention qu'on donne à l'art d'avec celle qu'on donne à l'objet imité; on trouvera toujours que j'ai raison d'avancer que l'imitation ne fait jamais sur nous plus d'impression que l'objet imité en pourroit faire. Cela est vrai même en parlant des tableaux, qui sont précieux par le mérite seul de l'exécution.

L'art de la Peinture est si difficile, il nous attaque par un sens, dont l'empire sur notre ame est si grand, qu'un tableau peut plaire par les seuls charmes de l'exécution, indépendamment de l'objet qu'il représente: mais je l'ai déja dit, notre attention & notre estime sont alors uniquement pour l'art de l'imitateur qui sait nous plaire, même sans nous toucher. Nous admirons le pinceau qui a sû contrefaire si bien la nature. Nous examinons comment l'Artisan a fait pour tromper nos yeux, au point de leur faire prendre des couleurs couchées sur une superficie pour de véritables fruits. Un Peintre peut donc passer pour un grand Artisan, en qualité de dessinateur élégant, ou de coloriste rival de la nature, quand même il ne sauroit pas faire usage de ses talens pour représenter des objets touchans, & pour mettre dans ses tableaux l'ame & la vraisemblance qui se font sentir

ſentir dans ceux de Raphaël & du Pouſſin. Les tableaux de l'Ecole Lombarde ſont admirés, bien que les Peintres s'y ſoient bornés ſouvent à flatter les yeux par la richeſſe & par la vérité de leurs couleurs, ſans penſer peut-être que leur art fût capable de nous attendrir: mais leurs partiſans les plus zélés tombent d'accord qu'il manque une grande beauté aux tableaux de cette Ecole, & que ceux du Titien, par exemple, ſeroient encore bien plus précieux, s'il avoit traité toujours des ſujets touchans, & s'il eût joint plus ſouvent les talens de ſon Ecole aux talens de l'Ecole Romaine. Le tableau de ce grand Peintre qui repréſente ſaint Pierre Martyr, Religieux Dominicain, maſſacré par les Vaudois, n'eſt peut-être pas, tout admirable qu'il eſt par cet endroit même, ſon tableau le plus précieux par la richeſſe des couleurs locales; cependant de l'aveu du Cavalier Ridolfi, l'Hiſtorien des Peintres de l'Ecole de Veniſe (*), c'eſt celui qui eſt le plus connu & le plus vanté. Mais l'action de ce tableau eſt intéreſſante, & le Titien l'a traitée avec plus de vraiſemblance, & avec une expreſſion des paſſions plus étudiée que celles de ſes autres ouvrages.

(*) Pag. 151.

SECTION XI.

Que les beautés de l'exécution ne rendent pas seules un Poëme un bon ouvrage, comme elles rendent un Tableau un ouvrage précieux.

Il n'en eſt pas des Poëtes, qui n'ont d'autre mérite que celui d'exceller dans la verſification, & qui ne ſavent pas nous dépeindre aucun objet capable de nous toucher, mais qui, pour me ſervir de l'expreſſion d'Horace, ne mettent ſur le papier que *des niaiſeries harmonieuſes*, comme des Peintres dont je viens de parler. Le public ne fait jamais beaucoup de cas des ouvrages d'un Poëte qui n'a pour talent que celui de réuſſir dans la mécanique de ſon Art. On auroit tort cependant d'accuſer le Public de rigueur envers les Poëtes & d'indulgence envers les Peintres. Il eſt tout autrement difficile d'être bon coloriſte & deſſinateur élégant, que grand arrangeur de mots & rimeur exact. D'ailleurs il n'eſt point d'imitation de la nature dans les compoſitions du ſimple verſificateur, ou du moins, comme je l'expoſerai plus au long dans la ſuite de cet ouvrage,

vrage, il eſt bien difficile que des vers françois imitent aſſez bien dans la prononciation le bruit que le ſens de ces vers décrit, pour donner beaucoup de réputation au Poëte qui ne ſauroit pas faire autre choſe. La rime n'eſt pas l'imitation d'aucune beauté qui ſoit dans la nature: mais, comme je viens de le dire, il eſt une imitation précieuſe des beautés de la nature dans les tableaux du Peintre qui ne ſait que bien colorer. Nous y retrouvons la chair des hommes, & nous reconnoiſſons dans ſes payſages les différens effets de la lumiere & la couleur naturelle de tous les objets.

Dès que le mérite principal des Poëmes & des Tableaux conſiſte à repréſenter des objets capables de nous attacher & de nous toucher ſi nous les voyions véritablement, il eſt facile de concevoir combien le choix du ſujet eſt important pour les Peintres & pour les Poëtes. Ils ne peuvent le choiſir trop intéreſſant.

Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deſeret hunc, nec lucidus ordo. (*)

(*) Horat. de Arte Poëtic.

SECTION XII.

Qu'un ouvrage nous intéresse en deux manieres: comme étant un homme en général, & comme étant un certain homme en particulier.

Un sujet peut être intéressant en deux manieres. En premier lieu, il est intéressant de lui-même, & parce que ses circonstances sont telles qu'elles doivent toucher les hommes en général. En second lieu, il est intéressant par rapport à certaines personnes seulement, c'est-à-dire, que tel sujet qui n'est capable que de s'attirer une attention médiocre de la part du commun des hommes, s'attire cependant une attention très-sérieuse de la part de certaines personnes. Par exemple, un portrait est un tableau assez indifférent pour ceux qui ne connoissent pas la personne qu'il représente; mais ce portrait est un tableau précieux pour ceux qui aiment la personne dont il est le portrait. Des vers remplis de sentimens pareils aux nôtres, & qui dépeignent une situation dans laquelle nous sommes, ou même une situation dans laquelle nous aurions été autrefois, ont pour nous

nous un attrait particulier. Le ſujet qui renferme les principaux événemens de l'Hiſtoire d'un certain peuple eſt plus intéreſſant pour ce peuple-là, que pour une autre Nation. Le ſujet de l'Enéide étoit plus intéreſſant pour les Romains qu'il ne l'eſt pour nous. Le ſujet du Poëme de la Pucelle d'Orléans eſt plus intéreſſant pour nous que pour les Italiens. Je ne parlerai pas plus au long de cet intérêt de rapport & particulier à certains hommes comme à certains tems, d'autant qu'il eſt facile aux Peintres & aux Poëtes de connoitre ſi les ſujets qu'ils entreprennent de traiter intéreſſent beaucoup les perſonnes devant leſquelles ils doivent produire leurs ouvrages.

Je me contenterai donc de faire deux réflexions à ce ſujet. La premiere eſt qu'il eſt bien difficile qu'un poëme de quelque étendue, & qui ne doit pas être ſoutenu par le pathétique de la déclamation, ni par l'appareil du théâtre, réuſſiſſe, s'il n'eſt pas compoſé ſur un ſujet qui réuniſſe les deux intérêts; je veux dire ſur un ſujet capable de toucher tous les hommes, & qui plaiſe encore particuliérement aux compatriotes de l'Auteur, parce qu'il parle des choſes auſquelles ils s'intéreſſent le plus. On ne lit pas un poëme pour s'inſtruire, mais pour ſon plaiſir;

sir ; & on le quitte quand il n'a point un attrait capable de nous attacher. Or il est presque impossible que le génie du Poëte soit assez fertile en beautés, & que le Poëte puisse les diversifier encore avec assez de variété pour nous tenir attentifs, pour ainsi dire, à force d'esprit, durant la lecture d'un Poëme épique. C'est trop oser que d'entreprendre à la fois d'exciter & de satisfaire notre curiosité. C'est trop hasarder que de vouloir nous faire aimer des personnages qui nous sont pleinement indifférens, avec assez d'affection, pour être émus de tous leurs succès & de toutes leurs traverses. Il est bon que le Poëte se prévaille de toutes les inclinations & de toutes les passions qui sont déja en nous, principalement de celles qui nous sont propres comme citoyens d'un certain pays, ou par quelque autre endroit. Le Poëte qui introduiroit Henri IV. dans un poëme épique, nous trouveroit déja affectionnés à son Héros & à son sujet : son art s'épuiseroit peut-être en vain, avant qu'il nous eût intéressés pour un Héros ancien, ou pour un Prince étranger, autant que nous le sommes déja pour le meilleur de nos Rois.

L'intérêt de rapport, ou l'intérêt qui nous est particulier, excite autant notre curiosité,

il

il nous diſpoſe du moins autant que l'intérêt général à nous attendrir, comme à nous attacher. L'imitation des choſes auſquelles nous nous intéreſſons, comme citoyens d'un certain pays, ou comme ſectateurs d'un certain parti, a des droits tout puiſſans ſur nous. Combien de livres de parti doivent leur premiere vogue à l'intérêt particulier que prennent à ces livres les perſonnes attachées à la cauſe pour laquelle ils parlent? Il eſt vrai que le public oublie bientôt les livres qui n'ont d'autre mérite que celui de prendre l'eſſor en certaines conjonctures: il faut que le livre ſoit bon dans le fond pour ſe ſoutenir: mais s'il eſt tel, s'il mérite de plaire à tous les hommes, l'intérêt particulier le fait connoître beaucoup plutôt. Un bon livre fait, à la faveur de cet intérêt, une fortune & plus prompte & plus grande. D'ailleurs il eſt des intérêts de rapport qui ſubſiſtent longtems, & qui peuvent concilier à un ouvrage durant pluſieurs ſiécles l'attention particuliere d'un grand nombre de perſonnes. Tel eſt l'intérêt que prend une Nation au Poëme qui décrit les principaux événemens de ſon Hiſtoire, & qui parle des villes, des fleuves & des édifices ſans ceſſe préſens à ſes yeux. Cet intérêt parti-

culier auroit fait réuſſir la Pucelle de Chapelain, ſi le Poëme n'eût été que médiocre.

Il eſt vrai que toutes les Nations de l'Europe liſent encore l'Enéïde de Virgile avec un plaiſir infini, quoique les objets que ce Poëme décrit ne ſoient plus ſous leurs yeux, & quoiqu'elles ne prennent pas le même intérêt à la fondation de l'Empire Romain que les contemporains de Virgile, dont les plus conſidérables ſe diſoient encore deſcendus des Héros qu'il chante. Les fêtes, les combats & les lieux dont il parle, ne ſont connus à pluſieurs de ſes Lecteurs que par ce que lui-même en raconte. Mais l'Enéïde, l'ouvrage du Poëte le plus accompli qui jamais ait écrit, a, pour ainſi dire, des moyens de reſte de faire fortune. Quoique ce poëme ne nous touche plus que parce que nous ſommes des hommes, il nous touche encore aſſez pour nous attacher: mais un Poëte ne ſauroit promettre à ſes ouvrages une fortune pareille à celle de l'Enéïde, qui eſt celle de toucher ſans cet intérêt qui a un rapport particulier au Lecteur, à moins d'une grande préſomption, principalement s'il compoſe en François. C'eſt ce que je tâcherai d'expliquer plus au long dans la ſuite de cet écrit.

Ma

Ma ſeconde réflexion ſera ſur l'injuſtice des jugemens téméraires qu'on porte quelquefois, en taxant de menſonge ce que diſent les Anciens concernant le ſuccès prodigieux de certains ouvrages, & cela parce qu'on ne fait pas attention à l'intérêt particulier que prenoient à ces ouvrages ceux qui leur ont tant applaudi. Par exemple, ceux qui s'étonnent que Céſar ait été déconcerté en écoutant l'Oraiſon de Cicéron pour Ligarius, & que le Dictateur ſe ſoit oublié lui-même juſqu'à laiſſer tomber par un mouvement involontaire des papiers qu'il tenoit entre ſes mains; ceux qui diſent qu'après avoir lû cette Oraiſon, ils cherchent encore l'endroit qui fut capable de frapper auſſi vivement un homme tel que Céſar, parlent en Grammairiens qui n'ont jamais étudié que la langue des hommes, & qui n'ont point acquis la connoiſſance des mouvemens du cœur humain. Qu'on ſe mette en la place de Céſar, & l'on trouvera ſans peine cet endroit. On concevra bientôt comment le Vainqueur de Pharſale, qui ſur le champ de bataille même avoit embraſſé ſon ennemi vaincu comme ſon concitoyen, a pû ſe laiſſer toucher par la peinture de cet évenement que fait Cicéron, au point d'oublier qu'il fût aſſis ſur un Tribunal.

Reve-

Revenons à l'intérêt général & aux sujets où il se trouve, & qui par-là sont propres à toucher tout le monde. Les Peintres & les Poëtes, je l'ai déja dit, n'en doivent traiter que de tels. Il est vrai que ces Artisans savent enrichir leurs sujets; ils peuvent rendre les sujets qui sont naturellement dénués d'intérêt, des sujets intéressans: mais il arrive plusieurs inconvéniens à traiter de ces sujets, qui tirent tout leur pathétique de l'invention de l'Artisan. Un Peintre, & principalement un Poëte qui traite un sujet sans intérêt, n'en peut vaincre la stérilité, il ne peut jetter du pathétique dans l'action indifférente qu'il imite qu'en deux manieres: ou bien il embellit cette action par des Episodes; ou bien il change les principales circonstances de cette action. Si le parti que le Poëte choisit est celui d'embellir son action par des Episodes, l'intérêt qu'on prend à ces Episodes, ne sert qu'à faire mieux sentir la froideur de l'action principale, & on lui reproche d'avoir mal rempli son titre. Si le Poëte change les principales circonstances de l'action, que nous devons supposer être un événement généralement connu, son poëme cesse d'être vraisemblable. Un fait ne sauroit nous paroître vraisemblable, quand nous sommes informés du

du contraire par des témoins dignes de foi: c'eſt ce que nous expoſerons plus au long, quand nous ferons voir que toute ſorte de fiction n'eſt pas permiſe en Poëſie, non plus qu'en Peinture.

Que les Peintres & les Poëtes examinent donc ſérieuſement ſi l'action qu'ils veulent traiter nous toucheroit ſenſiblement, ſuppoſé que nous la viſſions, & qu'ils ſoient perſuadés que ſon imitation nous affectera encore moins. Qu'ils ne s'en rapportent pas même uniquement à leur propre diſcernement, en une déciſion tellement importante au ſuccès de leurs ouvrages. Avant que de s'affectionner à leurs ſujets, avant, pour ainſi dire, que d'épouſer leurs perſonnages, qu'ils conſultent leurs amis: c'eſt le tems où ils en peuvent recevoir les avis les plus utiles. L'imprudence eſt grande d'attendre à demander avis ſur un bâtiment, qu'il ſoit déja ſorti de terre, & qu'on ne puiſſe plus rien changer dans l'eſſentiel de ſon plan, ſans renverſer la moitié d'un édifice déja conſtruit.

* *
*

SECTI-

SECTION XIII.

Qu'il eſt des ſujets propres ſpécialement pour la Poëſie, & d'autres ſpécialement propres pour la Peinture. Moyens de les reconnoître.

Non ſeulement le ſujet de l'imitation doit être intéreſſant par lui-même, mais il faut encore le choiſir convenable à la Poëſie, quand on veut le traiter en vers. Il eſt des ſujets plus avantageux pour les Peintres que pour les Poëtes, comme il en eſt qui ſont plus avantageux pour les Poëtes que pour les Peintres. C'eſt ce que je vais tâcher d'expoſer, après avoir prié qu'on me pardonne un peu de longueur dans cette diſcuſſion. Il m'a paru qu'il falloit m'étendre pour être plus intelligible.

Un Poëte peut nous dire beaucoup de choſes qu'un Peintre ne ſauroit nous faire entendre. Un Poëte peut exprimer pluſieurs de nos penſées & pluſieurs de nos ſentimens qu'un Peintre ne ſauroit rendre, parce que ni les uns ni les autres ne ſont pas ſuivis d'aucun mouvement propre & ſpécialement marqué dans notre attitude, ni préciſément caracté-

ractériſé ſur notre viſage. Ce que Cornelie dit à Céſar, en venant lui découvrir la conjuration qui l'alloit faire périr dans une heure,

L'exemple que tu dois périroit avec toi:

ne peut-être rendu par un Peintre. Il peut bien, en donnant à Cornelie une contenance convenable à ſa ſituation & à ſon caractère, nous donner quelque idée de ſes ſentimens, & nous faire connoître qu'elle parle avec une grande dignité; mais la penſée de cette Romaine, qui veut que la mort de l'oppreſſeur de la République ſoit un ſupplice qui puiſſe épouvanter ceux qui voudroient attenter ſur la liberté, & non pas un crime déteſtable, ne donne point de priſe au pinceau. Il n'eſt pas d'expreſſion pittoreſque qui puiſſe articuler, pour ainſi dire, les paroles du vieil Horace, quand il répond à celui qui lui demandoit ce que ſon fils pouvoit faire ſeul contre trois combattans: *Qu'il mourût.* Un Peintre peut bien faire voir qu'un homme eſt ému d'une certaine paſſion, quand même il ne le dépeint pas dans l'action, parce qu'il n'eſt pas de paſſion de l'ame qui ne ſoit en même-tems une paſſion du corps. Mais ce que la colere fait penſer de ſingulier, ſuivant le ca-

ractère

ractère propre de chacun, & ſuivant les circonſtances où il ſe rencontre, ce qu'elle fait dire de ſublime, par rapport à la ſituation du perſonnage qui parle, il eſt très-rare que le Peintre puiſſe l'exprimer aſſez intelligiblement pour être entendu.

Par exemple, le Pouſſin a bien pû dans ſon tableau de la mort de Germanicus, exprimer toutes les eſpeces d'affliction dont ſa famille & ſes amis furent pénétrés, quand il mourut empoiſonné entre leurs bras: mais il ne lui étoit pas poſſible de nous rendre compte des derniers ſentimens de ce Prince ſi propres à nous attendrir. Un Poëte le peut faire: il peut lui faire dire: Je ſerois en droit de me plaindre d'une mort auſſi prématurée que la mienne, quand bien même elle arriveroit par la faute de la nature; mais je meurs empoiſonné; pourſuivez donc la vengeance de ma mort, & ne rougiſſez point de vous faire délateurs pour l'obtenir: la compaſſion du public ſera du côté de pareils accuſateurs. Un Peintre ne ſauroit exprimer la plûpart de ces ſentimens; il ne peut encore peindre dans chaque tableau qu'un des ſentimens qu'il lui eſt poſſible d'exprimer. Il peut bien, pour donner à comprendre le ſoupçon qu'avoit Germanicus que Tibere fût l'auteur de ſa mort,

faire

faire montrer par Germanicus à ſa femme Agrippine une ſtatue de Tibere, avec un geſte & avec un air de viſage propres à caractériſer ce ſentiment ; mais il faut qu'il employe tout ſon tableau à l'expreſſion de ce ſentiment-là.

Comme le tableau qui repréſente une action, ne nous fait voir qu'un inſtant de ſa durée, le Peintre ne ſauroit atteindre au ſublime que les choſes qui ont précédé la ſituation préſente, jettent quelquefois dans un ſentiment ordinaire. Au contraire la Poëſie nous décrit tous les incidens remarquables de l'action qu'elle traite, & ce qui s'eſt paſſé jette ſouvent du merveilleux ſur une choſe fort ordinaire qui ſe dit ou qui arrive dans la ſuite. C'eſt ainſi que la Poëſie peut employer ce merveilleux qui naît des circonſtances, & qu'on appellera, ſi l'on veut, un ſublime de rapport. Telle eſt la ſaillie du Miſantrope qui rendant un compte ſérieux des raiſons qui l'empêchent de s'établir à la Cour, ajoute, après une déduction des contraintes réelles & gênantes qu'on s'épargne, en n'y vivant point :

On n'a pas à louer les vers de Meſſieurs tels.

Cette penſée devient ſublime par le caractere connu du perſonnage qui parle, &

par la procédure qu'il vient d'eſſuyer, pour avoir dit que des vers mauvais ne valoient rien.

Il eſt encore plus facile, ſans comparaiſon, au Poëte qu'au Peintre de nous affectionner à ſes perſonnages, & de nous faire prendre un grand intérêt à leur deſtinée. Les qualités extérieures, comme la beauté, la jeuneſſe, la majeſté & la douceur que le Peintre peut donner à ces perſonnages, ne ſauroient nous intéreſſer à leur deſtinée autant que les vertus & les qualités de l'ame que le Poëte peut donner aux ſiens. Un Poëte peut nous rendre preſqu'auſſi ſenſibles aux malheurs d'un Prince, dont nous n'entendîmes jamais parler, qu'aux malheurs de Germanicus, & cela par le caractere grand & aimable qu'il donnera au Héros inconnu qu'il voudra nous rendre cher. Voilà ce qu'un Peintre ne ſauroit faire: il eſt réduit à ſervir, pour nous toucher, de perſonnages que nous connoiſſons déja: ſon grand mérite eſt de nous faire reconnoître sûrement & facilement ces perſonnages. C'eſt un chef-d'œuvre du Pouſſin que de nous avoir fait reconnoître Agrippine dans ſon tableau de la mort de Germanicus avec autant d'eſprit qu'il l'a fait. Après avoir traité les différens genres d'affliction des autres

tres perſonnages du tableau comme des paſſions qui pouvoient s'exprimer, il place à côté du lit de Germanicus une femme noble par ſa taille & par ſes vêtemens, qui ſe cache le viſage avec les mains, & dont l'attitude entiere marque encore la douleur la plus profonde. On conçoit ſans peine que l'affliction de ce perſonnage doit ſurpaſſer celle des autres, puiſque ce grand Maître déſeſpérant de la repréſenter, s'eſt tiré d'affaire par un trait d'eſprit. Ceux qui ſavent que Germanicus avoit une femme uniquement attachée à lui, & qui reçut ſes derniers ſoupirs, reconnoiſſent Agrippine auſſi certainement que les Antiquitaires la reconnoiſſent à ſa coëfure, & à ſon air de tête pris d'après les médailles de cette Princeſſe. Si le Pouſſin n'eſt pas l'inventeur de ce trait de Poëſie, qu'il peut bien avoir emprunté du Grec qui peignit Agamemnon la tête voilée au ſacrifice d'Iphigénie ſa fille; ce trait eſt toujours un chef-d'œuvre de la Peinture. Je dis toujours le Pouſſin, conformément à l'uſage établi, bien que ce *le* dont les Italiens accompagnent les noms illuſtres, puiſſe donner à penſer que le Pouſſin fût Italien. Nicolas Pouſſin, c'étoit ſon nom, étoit d'Andeli en Normandie.

Je me suis étonné plusieurs fois que les Peintres qui ont un si grand intérêt à nous faire reconnoître les personnages dont ils veulent se servir pour nous toucher, & qui doivent rencontrer tant de difficultés à les faire reconnoître à l'aide seul du pinceau, n'accompagnassent pas toujours leurs tableaux d'histoire d'une courte inscription. Les trois quarts des Spectateurs qui sont d'ailleurs très-capables de rendre justice à l'ouvrage, ne sont point assez lettrés pour deviner le sujet du tableau. Il est quelquefois pour eux une belle personne qui plaît, mais qui parle une langue qu'ils n'entendent point: on s'ennuye bientôt de la regarder, parce que la durée des plaisirs, où l'esprit ne prend point de part, est bien courte.

Le sens des Peintres Gothiques, tout grossier qu'il étoit, leur a fait connoître l'utilité des inscriptions pour l'intelligence du sujet des tableaux. Il est vrai qu'ils ont fait un usage aussi barbare de cette connoissance que de leurs pinceaux. Ils faisoient sortir de la bouche de leurs figures, par une précaution bisarre, des rouleaux sur lesquels ils écrivoient ce qu'ils prétendoient faire dire à ces figures indolentes; c'étoit-là véritablement faire parler ces figures. Les rouleaux dont

je

je parle, ſe ſont anéantis avec le goût Gothique; mais quelquefois les plus grands Maîtres ont jugé deux ou trois mots néceſſaires à l'intelligence du ſujet de leurs ouvrages, & même ils n'ont pas fait ſcrupule de les écrire dans un endroit du plan de leurs tableaux où ils ne gâtoient rien. Raphaël & le Carrache en ont uſé ainſi: Coypel a placé de même des bouts de vers de Virgile dans la Gallerie du Palais Royal, pour aider à l'intelligence de ſes ſujets qu'il avoit tirés de l'Eneïde. Déja les Peintres dont on grave les ouvrages, commencent à ſentir l'utilité de ces inſcriptions, & ils en mettent au bas des eſtampes qui ſe font d'après leurs tableaux.

Le Poëte arrive encore plus certainement que le Peintre à l'imitation de ſon objet. Un Poëte peut employer pluſieurs traits pour exprimer la paſſion & le ſentiment d'un de ſes perſonnages. Si quelques-uns de ſes traits avortent, s'ils ne frappent point préciſément à ſon but; s'ils ne rendent pas exactement toute l'idée qu'il veut exprimer, d'autres traits plus heureux peuvent venir au ſecours des premiers. Joints enſemble, ils feront ce qu'un ſeul n'auroit pû faire, & ils exprimeront ainſi l'idée du Poëte dans toute ſa force. Tous les traits dont Homere ſe ſert pour

peindre l'impétuosité d'Achille, ne sont pas également forts; mais les foibles sont rendus plus forts par d'autres, auſquels ils donnent réciproquement plus d'énergie. Tous les traits que Moliere employe pour crayonner ſon Miſantrope, ne ſont pas également heureux, mais les uns ajoutent aux autres; & pris tous enſemble, ils forment le caractere le mieux deſſiné & le portrait le plus parfait qui jamais ait été mis ſur le théâtre. Il n'en eſt pas de même du Peintre, qui ne peint qu'une ſeule fois chacun de ſes perſonnages, & qui ne ſauroit employer qu'un trait pour exprimer une paſſion ſur chacune des parties du viſage où cette paſſion doit être rendue ſenſible. S'il ne forme pas bien le trait qui doit exprimer la paſſion; ſi, par exemple, lorſqu'il peint un mouvement de la bouche, ſon contour n'eſt point préciſément la ligne qu'il falloit tirer, l'idée du Peintre avorte; & le perſonnage, au lieu d'exprimer une paſſion, ne fait plus qu'une grimace. Ce que le Peintre fait de mieux dans les autres parties du viſage, peut bien engager d'excuſer ce qu'il a fait de mal en deſſinant la bouche, mais il ne ſupplée pas le trait manqué. C'eſt même ſouvent en vain qu'il tente de corriger ſa faute; il recommence

commence ſans faire mieux; & ſemblable à ceux qui cherchent dans leur mémoire un nom propre oublié, il trouve tout hormis le trait qui pourroit ſeul former l'expreſſion qu'il veut imiter. Ainſi quoiqu'il ſoit des caracteres qu'un Peintre ne puiſſe pas exprimer, moralement parlant, il n'en eſt pas qu'un Poëte ne puiſſe copier. Nous allons voir auſſi qu'il eſt bien des beautés dans la nature que le Peintre copie plus facilement, & dont il fait des imitations beaucoup plus touchantes que le Poëte.

Tous les hommes s'affligent, pleurent & rient; tous les hommes reſſentent les paſſions: mais les mêmes paſſions ſont marquées en eux à des caracteres différens. Les paſſions ſont variées, même dans les perſonnes qui, ſuivant la ſuppoſition de l'Artiſan, doivent prendre un égal intérêt à l'action principale du tableau. L'âge, la patrie, le tempérament, le ſexe & la profeſſion mettent de la différence entre les ſymptomes d'une paſſion produite par le même ſentiment. L'affliction de ceux qui regardent la ſacrifice d'Iphigénie, vient du même ſentiment de compaſſion; & cependant cette affliction doit ſe manifeſter différemment en chaque ſpectateur, ſuivant l'obſervation que nous venons de faire. Or

le Poëte ne sauroit rendre cette diversité sensible dans ses vers. S'il le fait sur la scène, c'est à l'aide de la déclamation, c'est par le secours du jeu muet des Acteurs.

On conçoit facilement comment un Peintre varie par l'âge, le sexe, la patrie, la profession & le tempérament, la douleur de ceux qui voient mourir Germanicus; mais on ne conçoit point comment un Poëte Epique, par exemple, viendroit à bout d'orner son poëme par cette variété, sans s'embarrasser dans des descriptions qui rendroient son ouvrage ennuyeux. Il faudroit qu'il commençât par un détail fatiguant de l'âge, du tempérament, & même du vêtement des personnages qu'il veut introduire à son action principale. On ne lui pardonneroit jamais une énumération pareille: s'il fait cette énumération dans ses premiers livres, le Lecteur ne s'en souviendra plus, & il ne sentira pas les beautés dont l'intelligence dépend de ce qu'il aura oublié; s'il fait cette énumération immédiatement avant la catastrophe, elle deviendra un retardement insupportable. D'ailleurs la Poësie manque d'expressions propres à nous instruire de la plus grande partie de ces circonstances. A peine la Physique viendroit-elle à bout avec le secours des termes

qui

qui lui ſont propres, de bien expliquer le tempérament plus ou moins compoſé, & le caractere de chaque ſpectateur. Pour faire concevoir ſans peine & diſtinctement tous ces détails, il faut les expoſer aux yeux.

Au contraire rien n'eſt plus facile au Peintre intelligent que de nous faire connoître l'âge, le tempérament, le ſexe, la profeſſion, & même la patrie de ſes perſonnages, en ſe ſervant des habillemens, de la couleur des chairs, de celle de la barbe & des cheveux, de leur longueur & de leur épaiſſeur, comme de leur tournure naturelle, de l'habitude du corps, de la contenance, de la figure de la tête, de la phyſionomie, du feu, du mouvement & de la couleur des yeux, & de pluſieurs autres choſes qui rendent le caractere d'un perſonnage reconnoiſſable par ſentiment. La nature a mis en nous un inſtinct, pour faire le diſcernement du caractere des hommes, qui va plus vite & plus loin que ne peuvent aller nos réflexions ſur les indices & ſur les ſignes ſenſibles de ces caracteres. Or cette diverſité d'expreſſion imite merveilleuſement la nature qui, nonobſtant ſon uniformité, eſt toujours marquée dans chaque ſujet à un coin particulier. Où je ne trouve pas cette diverſité, je ne vois plus

la nature & je reconnois l'art. Le tableau dans lequel plusieurs têtes & plusieurs expressions sont les mêmes, ne fut jamais fait d'après la nature.

Le Peintre ne trouve donc aucune opposition du côté de la mécanique de son Art à mettre dans son expression un caractere particulier. Il arrive même souvent que le Peintre en opérant comme Poëte, se suggere à lui-même comme coloriste & comme dessinateur des beautés qu'il n'auroit point rencontrées s'il n'avoit point eu des idées Poëtiques à exprimer. Une invention en fait éclore une autre. Des exemples rendront encore notre réflexion plus facile à concevoir.

Tout le monde connoît le tableau de Raphaël, où Jesus-Christ confirme à S. Pierre le pouvoir des Clefs en présence des autres Apôtres; c'est une des pieces de tapisseries de la tenture des Actes des Apôtres que la Pape Leon X fit faire pour la Chapelle de Sixte IV, & dont les cartons originaux se conservent dans la Gallerie du Palais que Marie Stuard Princesse d'Orange fit bâtir à Hamptoncourt. Saint Pierre tenant ces clefs, est à genouil devant Jesus-Christ, & il paroît pénétré d'une émotion conforme à sa situation:

tion : ſa reconnoiſſance & ſon zele pour ſon maître paroiſſent ſenſiblement ſur ſon viſage. Saint Jean l'Evangeliſte repréſenté jeune comme il l'étoit, eſt dépeint avec l'action d'un jeune homme : il applaudit avec le mouvement de franchiſe ſi naturel à ſon âge, au digne choix que fait ſon maître, & qu'on croit appercevoir qu'il eût fait lui-même, tant la vivacité de ſon approbation eſt bien marquée par un air de viſage & par un mouvement du corps très empreſſé. L'Apôtre qui eſt auprès de lui, ſemble plus âgé & montre la phyſionomie & la contenance d'un homme poſé : auſſi, conformément à ſon caractere, applaudit-il par un ſimple mouvement des bras & de la tête. On diſtingue à l'extrémité du grouppe un homme bilieux & ſanguin ; il a le viſage haut en couleur, la barbe tirante ſur le roux, le front large, le nez quarré & tous les traits d'un homme ſourcilleux. Il regarde donc avec dédain, & en fronçant le ſourcil, une préférence qu'on devine bien qu'il trouve injuſte. Les hommes de ce tempérament croyent volontiers ne pas valoir moins que les autres. Près de lui eſt placé un autre Apôtre embarraſſé de ſa contenance : on le diſcerne pour être d'un tempérament mélancolique à la maigreur de ſon viſa-

visage livide, à sa barbe noire & plate, à l'habitude de son corps, enfin à tous les traits que les Naturalistes ont assignés à ce tempérament. Il se courbe; & les yeux fixement attachés sur J. C. il est dévoré d'une jalousie morne pour un choix dont il ne se plaindra point, mais dont il conservera longtems un vif ressentiment: enfin on reconnoît-là Judas aussi distinctement, qu'à le voir pendu au figuier une bourse renversée au col.

Je n'ai point prêté d'esprit à Raphaël, & je doute même qu'il soit possible de pousser l'invention poëtique plus loin que ce grand Peintre l'a fait dans les tableaux de son bon tems. Une autre piéce de la même tenture représente saint Paul annonçant aux Athéniens ce Dieu, auquel ils avoient dressé un autel sans le connoître; & Raphaël a fait de l'auditoire de cet Apôtre un chef-d'œuvre de Poësie, en se tenant dans les bornes de la vraisemblance la plus exacte. Un Cinique appuyé sur son bâton, & qu'on reconnoît pour tel à l'effronterie & aux haillons qui faisoient le caractere de la Secte de Diogene, regarde saint Paul avec impudence. Un autre Philosophe qu'on juge à son air de tête un homme ferme & même obstiné, a le menton sur la poitrine; il est absorbé dans des réfle-

réflexions ſur les merveilles qu'il entend, & l'on croit s'appercevoir qu'il paſſe dans ce moment-là de l'ébranlement à la perſuaſion. Un autre a la tête panchée ſur l'épaule droite, & il regarde l'Apôtre avec une admiration pure, qui ne paroît pas encore accompagnée d'aucun autre ſentiment. Un autre porte le ſecond doigt de ſa main droite ſur ſon nez, & fait le geſte d'un homme qui vient d'être enfin éclairé ſur des vérités dont il avoit depuis longtems une idée confuſe. Le Peintre oppoſe à ces Philoſophes des jeunes gens & des femmes qui marquent leur étonnement & leur émotion par des geſtes convenables à leur âge comme à leur ſexe. Le chagrin eſt peint ſur le viſage d'un homme vêtu comme le pouvoient être alors chez les Juifs les gens de Loi. Le ſuccès de la prédication de ſaint Paul devoit produire un pareil effet ſur un Juif obſtiné. La crainte d'être ennuyeux m'empêche de parler davantage des perſonnages de ce tableau: mais il n'en eſt aucun qui ne rende compte très-intelligiblement de ſes ſentimens, au ſpectateur attentif.

J'alléguerai encore un exemple. La matiere eſt aſſez importante pour cela. Je le tirerai de la Suſanne de Monſieur Coypel, tableau qui fut très-vanté, même au ſortir de deſſus

deſſus le chevalet. Suſanne y comparoît devant le peuple accuſée d'adultere, & le Peintre la repréſente dans l'inſtant où les deux vieillards dépoſent contre elle. A la phyſionomie de Suſanne, à l'air de ſon viſage encore ſerein, malgré ſon affliction, on connoît bien que ſi elle baiſſe les yeux, c'eſt par pudeur & non par remord. La nobleſſe & la dignité de ſon viſage dépoſent ſi hautement en ſa faveur, qu'on ſent bien que ſon premier mouvement ſeroit d'abſoudre d'abord l'accuſée qui ſe préſenteroit avec une pareille contenance. Le Peintre a varié le tempérament des fameux vieillards; l'un paroît ſanguin, l'autre paroît bilieux & mélancolique. Ce dernier, ſuivant le caractere propre à ſon tempérament, qui eſt l'obſtination, commet le crime avec conſtance. On n'apperçoit ſur ſon viſage que de la fureur & de la rage. Le ſanguin paroît attendri, & l'on voit bien que, malgré ſon emportement, il ſent déja des remords qui le font chanceler dans ſa réſolution. C'eſt le caractere des hommes de ce tempérament. Aſſez violens pour ſe venger, ils ne ſont point aſſez durs pour voir les ſuites de leur vengeance, ſans être émus par des mouvemens de compaſſion.

Il

Il eſt facile de conclure après ce que je viens d'expoſer, que la Peinture ſe plaît à traiter des ſujets où elle puiſſe introduire un grand nombre de perſonnages intéreſſés à l'action. Tels ſont les ſujets dont nous avons parlé, & tels ſont encore le meurtre de Céſar, le ſacrifice d'Iphigénie, & pluſieurs autres qu'il ſeroit ſuperflu d'indiquer. L'émotion des aſſiſtans les lie ſuffiſamment à une action, dès que cette action les agite. L'émotion de ces aſſiſtans les rend, pour ainſi dire, des acteurs dans un tableau, au lieu qu'ils ne ſeroient que de ſimples ſpectateurs dans un poëme. Par exemple, un Poëte qui traiteroit le ſacrifice de la fille de Jephté, ne pourroit faire intervenir dans ſon action qu'un petit nombre d'acteurs très-intéreſſés. Des acteurs qui ne prennent pas un intérêt eſſentiel à l'action, dans laquelle on leur fait jouer un rôle, ſont froids à l'excès en Poëſie. Le Peintre au contraire peut faire intervenir à ſon action autant de ſpectateurs qu'il juge convenable. Dès qu'ils y paroiſſent touchés, on ne demande plus ce qu'ils y font.

La Poëſie ne ſauroit donc ſe prévaloir d'un ſi grand nombre d'acteurs. Nous venons de dire qu'un perſonnage qui ne prend qu'un intérêt médiocre dans l'action, devient un per-

perſonnage ennuyeux. S'il y prend un grand intérêt, il faut que le poëme fixe la deſtinée de cet acteur. Il faut qu'il nous en inſtruiſe. La multitude des acteurs, que le Poëte tragique employe quelquefois pour cacher ſa ſtérilité, devient d'ailleurs très-embarraſſante pour lui quand le dénouement s'approche, & quand il faut s'en défaire. Il oblige donc ces perſonnages à ſe défaire eux-mêmes par le fer ou par le poiſon ſur le premier motif qu'il imagine :

L'un meurt vuide de ſang, l'autre plein de ſené.

C'eſt un vers de Deſpréaux (*) qu'on peut bien appliquer à ces perſonnages, quoiqu'il ne ſoit pas fait pour eux. On ne demande point ce que devient un mort, on l'enterre. Mais cette réforme ſanglante, qui fait de la ſcène tragique un champ de bataille, ſoulève le ſpectateur contre tant de meurtres ſi peu vraiſemblables. Ce n'eſt pas la quantité du ſang répandu, c'eſt la maniere dont il eſt verſé, qui fait le caractere de la Tragédie. D'ailleurs le Tragique outré devient froid, & l'on eſt plus porté à rire d'un Poëte, qui croit devenir pathétique, à force de verſer du ſang, qu'à pleurer à ſa piéce. Quelque eſprit

(*) Art. Poët. chant. 4.

eſprit malin envoye lui demander la liſte de ſes morts.

En continuant de comparer la Poëſie Dramatique avec la Peinture, nous trouverons encore que la Peinture a l'avantage de pouvoir mettre ſous nos yeux ceux des incidens de l'action qu'elle traite, qui ſont les plus propres à faire une grande impreſſion ſur nous. Elle peut nous faire voir Brutus & Caſſius plongeant le poignard dans le cœur de Céſar, & le Prêtre enfonçant le couteau dans le ſein d'Iphigénie. Le Poëte Tragique oſeroit auſſi peu nous préſenter ces objets ſur la ſcene, que la Métamorphoſe de Cadmus en Serpent, & celle de Progné en Hirondelle. Tous ces objets ſont de ceux dont Horace a dit:

Non tamen intus
Digna geri promes in ſcenam, multaque tolles
Ex oculis, quae mox narret facundia praeſens (*).

Quand bien même les loix de la Tragédie, fondées ſur de bonnes raiſons, ne défendroient point de mettre ſur le théâtre des événemens tels que ceux dont nous avons parlé, le Poëte ſenſé éviteroit toujours de les y mettre. Comme ces événemens ne peuvent

(*) Horat. de Art. Poët. V. 182.

vent presque jamais y être représentés avec vraisemblance, ni avec décence, ils dégénerent en un spectacle froid & puérile. Il n'est pas aussi facile d'en imposer à nos yeux qu'à nos oreilles. Certaines fictions réussissent donc mieux dans le récit que dans le spectacle. L'événement, qui pourroit nous toucher, s'il nous étoit raconté avec un choix ingénieux de circonstances mises en œuvre dans un récit où la vraisemblance seroit ménagée, devient un jeu de Marionettes, quand on entreprend de les exposer sur le théâtre. En effet les Métamorphoses qui se représentent sur la scene dans les Opera de France & d'Italie y font rire presque toujours, quoique l'événement soit tragique par lui-même. Voilà pourquoi le Poëte qui fait une Tragédie, est obligé d'avoir recours à un récit pour nous exposer tous les événemens tels que ceux dont il s'agit ici. Or le récit d'un acteur n'est, pour ainsi dire, que l'imitation d'une imitation & une seconde copie.

Quoique l'action qu'on nous montre dans un récit, pour parler ainsi, soit très-touchante par elle-même, elle nous émouvra moins que ne le feroit une autre action moins tragique, mais qui se passeroit sous nos yeux, & qui seroit représentée devant nous dramatique-

tiquement. La premiere ſcene entre Rodrigue & Chimene nous émeut plus que le récit de la mort du pere de Chimene qu'elle fait au Roi, bien que ce récit ſe faſſe par un perſonnage qui prend à l'événement un ſi grand intérêt. Cependant la mort du Comte eſt un événement plus terrible, & par conſéquent bien plus capable d'attacher, que la converſation de Chimene & de Rodrigue, quelque intéreſſante qu'elle puiſſe être.

Les ſujets, dont la beauté conſiſte principalement dans l'élévation d'eſprit que font voir des acteurs, dans la nobleſſe de leurs ſentimens, comme dans des ſituations qui doivent agiter violemment & ſans relâche les perſonnes intéreſſées, & qui doivent ainſi donner lieu à divers ſentimens très-vifs & à des entretiens animés, ſont plus heureux pour le Poëte tragique. Il peut, en traitant de pareils ſujets, nous tenir toujours attentifs, & nous faire voir même tous les principaux événemens de ſon action, ſans être réduit au ſecours des récits. Ce diſcernement des ſujets eſt extrémement important, & l'on peut adreſſer aux Peintres comme aux Poëtes les vers qu'Horace écrivit pour ces derniers:

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam Viribus.

Soit que vous vouliez peindre, soit que vous vouliez composer des vers, ayez autant d'attention à choisir un sujet qui convienne au pinceau, si vous voulez faire un tableau, & qui convienne, pour ainsi dire, à la plume, si vous êtes Poëte, qu'à le choisir convenable aux forces de votre génie particulier & proportionné avec vos talens personnels. Nous traiterons plus au long de ce dernier choix dans la suite. Revenons aux sujets spécialement propres pour être traités ou dans un poëme, ou dans un tableau.

Le Poëte qui traite un sujet inconnu, généralement parlant, peut faire facilement connoître ses personnages dès le premier acte: il peut même, comme nous avons déja dit, les rendre intéressans. Au contraire le Peintre à qui ces moyens manquent, ne doit jamais entreprendre de traiter un sujet tiré de quelque ouvrage peu connu; il ne doit introduire sur sa toile que des personnages dont tout le monde, du moins le monde devant lequel il doit produire son tableau, ait entendu parler. Il faut que ce monde les connoisse déja, car le Peintre ne peut faire autre chose que de les lui faire reconnoître.

Nous

Nous avons parlé de l'indifférence des ſpectateurs pour le tableau dont ils ne connoiſſent pas le ſujet.

Le Peintre doit avoir cette attention ſans ceſſe; mais elle lui eſt encore plus néceſſaire, quand il fait des tableaux de chevalet deſtinés à changer ſouvent de place comme de maître. Le ſujet des freſques peintes ſur les murailles, & celui de ces grands tableaux qui demeurent toujours dans la même place, s'il n'eſt pas bien connu, peut le devenir. On devine même que le tableau d'autel d'une Chapelle repréſente quelque événement de la vie du Saint ſous le nom duquel elle eſt dédiée. Enfin la renommée qui inſtruit le monde du mérite de ces ouvrages, lui apprend en même-tems l'hiſtoire que le Peintre y peut avoir traitée.

Il eſt des ſujets généralement connus. Il en eſt d'autres qui ne ſont bien connus que dans certains pays.

Les ſujets les plus connus généralement dans toute l'Europe, ſont tous les ſujets tirés de l'Ecriture ſainte. Voilà peut-être pourquoi Raphaël & le Pouſſin ont préféré ces ſujets aux autres, principalement quand ils ont fait des tableaux de chevalet De quatre tableaux du Pouſſin, il y en a trois qui

repréſentent une action tirée de la Bible. Les principaux événemens de l'hiſtoire des Grecs & de celle des Romains, ainſi que les aventures fabuleuſes des Dieux qu'adoroient ces deux Nations, ſont encore des ſujets généralement connus. La coutume établie maintenant chez tous les peuples polis de l'Europe, veut qu'on faſſe de l'étude des Auteurs Grecs & Romains l'occupation la plus ſérieuſe des enfans. En étudiant ces Auteurs, on ſe remplit la tête des fables & des hiſtoires de leur pays, & l'on oublie difficilement tout ce qu'on peut avoir appris dans l'enfance.

Il n'en eſt pas ainſi de l'hiſtoire moderne, tant Eccléſiaſtique que Profane. Chaque pays a ſes Saints, ſes Rois & ſes grands Perſonnages très-connus, & que tout le monde y reconnoît facilement, mais qui ne ſont pas reconnus de même en d'autres pays. Saint Pétrone vêtu en Evêque, & portant ſur la main la ville de Boulogne caractériſée par ſes principaux bâtimens & par ſes tours, n'eſt pas une figure connue en France généralement comme elle l'eſt en Lombardie. Saint Martin coupant ſon manteau, action dans laquelle les Peintres & les Sculpteurs le repréſentent ordinairement, n'eſt pas d'un autre

tre côté une figure auſſi connue en Italie qu'elle l'eſt en France.

Les François ſavent communément l'hiſtoire de France depuis deux ſiécles. Ils ont une idée de l'air du viſage & des habillemens de ceux qui ont fait la plus grande figure dans ces tems-là. Mais une tête de Henry IV. ne feroit pas deviner le ſujet d'un tableau en Italie, comme elle le feroit deviner en France. Chaque peuple a même ſes fables particulieres & ſes Héros imaginaires. Les Héros du Taſſe & de l'Arioſte ne ſont pas auſſi connus en France qu'en Italie. Ceux de l'Aſtrée ſont plus connus aux François qu'aux Italiens. Je ne ſais que Don Quichotte, Héros d'un genre particulier, dont les proueſſes ſoient auſſi connues des étrangers que des compatriotes de l'ingénieux Eſpagnol qui lui a donné l'être.

Horace paſſe avec raiſon pour le plus judicieux des Auteurs qui ont donné des enſeignemens aux Poëtes. Qu'on voye ce qu'il ne laiſſe pas de leur conſeiller, malgré les facilités particulieres qu'ils ont pour faire connoître leurs perſonnages, & pour mettre le lecteur au fait de leur ſujet :

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus (*).

Vous ferez encore mieux de choisir le sujet de votre piéce parmi les événemens de la guerre de Troye, si souvent mis sur le théâtre, que d'imaginer à plaisir l'action de votre Tragédie, ou de tirer de la poussiere de quelque livre ignoré des Héros dont le monde n'entendit jamais parler, & d'en faire vos personnages. Que n'eût pas dit Horace aux Peintres, s'il leur avoit adressé la parole!

SECTION XIV.

Qu'il est même des sujets spécialement propres à certains genres de Poësie & de Peinture. Des sujets propres à la Tragédie.

Non seulement certains sujets sont plus avantageux pour la Poësie que pour la Peinture, ou pour la Peinture que pour la Poësie; mais il est encore des sujets plus propres à chaque genre de Poësie & à chaque genre de Peinture, qu'aux autres genres de Poësie & de Peinture. Le sacrifice d'Iphigénie, par exemple, ne convient qu'à un tableau où le Peintre puisse donner à ses figures une certaine grandeur. Un

(*) Horat. de Art. Poët. V. 129.

Un pareil ſujet ne veut pas être repréſenté avec de petites figures deſtinées à l'embelliſſement d'un payſage. Un ſujet groteſque ne veut pas être traité avec des figures auſſi grandes que le naturel. Des figures plus grandes que nature, ne ſeroient point propres à repréſenter une toilette de Venus. Qu'on ne me demande point les raiſons phyſiques de ces convenances, je n'en pourrois alléguer d'autres que l'inſtinct qui nous les dicte, & l'exemple des grands Peintres qui les ont ſenties.

Il en eſt de même de la Poëſie: les événemens tragiques ne ſont point propres à être racontés en Epigramme: L'Epigramme peut tout au plus relever & mettre en ſon jour quelque circonſtance brillante de ces événemens; elle peut nous en faire admirer quelque trait, mais elle ne peut nous y intéreſſer. A peine en compte-t'on cinq ou ſix bonnes parmi les anciennes & les modernes qui roulent ſur de pareils ſujets. La Comédie ne veut point traiter des actions atroces, Thalie ne ſauroit faire les imprécations, ni impoſer les peines dûës aux grands crimes. L'Eglogue ne convient pas aux paſſions violentes & ſanguinaires.

Quelques réflexions que je vais faire ſur les actions propres à la Tragédie, empêche-

ront peut-être ceux qui voudront bien y faire attention, de se méprendre sur le choix des sujets qui lui conviennent.

Le but de la Tragédie étant d'exciter principalement en nous la terreur & la compassion, il faut que le Poëte Tragique nous fasse voir en premier lieu des personnages aimables & estimables, & qu'il nous les représente ensuite en un état véritablement malheureux. Commencez par faire estimer aux hommes ceux que vous voulez leur faire plaindre. Il est donc nécessaire que les personnages de la Tragédie ne méritent point d'être malheureux, ou du moins d'être aussi malheureux qu'ils le sont. Si leurs malheurs ne sont pas une pure infortune, mais une punition de leur faute, ils en doivent être une punition excessive. Du moins si ces fautes sont de véritables crimes, il ne faut pas que ces crimes ayent été commis volontairement. Oedipe ne seroit plus un principal personnage de Tragédie, s'il avoit su dans le tems de son combat, qu'il tiroit l'épée contre son propre pere. Les malheurs des scélérats sont peu propres à nous toucher; ils sont un juste supplice dont l'imitation ne sauroit exciter en nous ni terreur, ni compassion véritable.

Un

Un événement terrible eſt celui qui nous étonne & qui nous épouvante à la fois. Or rien n'eſt moins étonnant que le châtiment d'un homme qui par ſes crimes irrite le ciel & la terre. Ce ſeroit l'impunité des grands criminels qui pourroit ſurprendre: leur châtiment ne ſauroit donc cauſer en nous la terreur ou cette crainte ennemie de la préſomption, & qui nous fait nous défier de nous-mêmes. La peine dûë aux grands crimes ne nous paroît pas à craindre pour nous. Nous ſommes ſuffiſamment raſſurés contre la crainte de commettre jamais de ſemblables forfaits, par l'horreur qu'ils nous inſpirent. Nous pouvons craindre des fatalités du même genre que celles qui arrivent à Pyrrhus dans l'Andromaque de Racine, mais non de commettre des crimes auſſi noirs que le ſont ceux de Narciſſe dans Britannicus. Un ſcélérat qui ſubit ſa deſtinée ordinaire dans un poëme, n'excite pas auſſi notre compaſſion; ſon ſupplice, ſi nous le voyions réellement, exciteroit bien en nous une compaſſion machinale; mais comme l'émotion que les imitations produiſent, n'eſt pas auſſi tyrannique que celle que l'objet même exciteroit, l'idée des crimes qu'un perſonnage de Tragédie a commis, nous empêche de ſentir pour lui une

une pareille compaſſion. Il ne lui arrive rien dans la cataſtrophe que nous ne lui ayons ſouhaité pluſieurs fois durant le cours de la piéce, & nous applaudiſſons alors au Ciel qui ſe juſtifie enfin de ſa lenteur à punir.

Perſonne n'ignore qu'on entend en Poëſie par ſcélérat un homme qui viole volontairement les préceptes de la loi naturelle, à moins qu'il ne ſoit excuſé par une loi particuliere à ſon pays. Le reſpect pour les loix de la ſociété dont on eſt membre, eſt une ſi grande vertu, qu'elle excuſe ſur la ſcène l'erreur qui nous fait violer la loi naturelle. Ainſi quand Agamemnon veut ſacrifier ſa fille, il viole la loi naturelle ſans être en Poëſie un perſonnage ſcélérat; il eſt excuſé par ſa réſignation aux loix & à la religion de ſa patrie qui autoriſoit de pareils meurtres. C'eſt la loi de ſon pays qui ſe trouve chargée de l'horreur du crime. On plaint la miſere des hommes de ce tems-là qui ne pouvoient plus diſcerner la loi naturelle à travers les nuages dont les fauſſes religions l'enveloppoient. Nous pouvons dire la même choſe des mœurtriers de Céſar, parce qu'ils avoient été élevés dans la maxime, que les voies violentes étoient permiſes contre un citoyen qui vouloit faire des ſujets de ſes égaux; & qui, pour par-

parler le langage des Romains, *affectoit la tyrannie.*

Mais un Romain contemporain de Céſar, qui voudroit ſacrifier ſa propre fille, ſeroit un ſcélérat ; il violeroit un précepte ſacré de la loi naturelle, ſans être excuſé par les loix de ſa patrie : car il y avoit longtems dès lors que les Romains avoient défendu de ſacrifier des victimes humaines : & qu'ils avoient même obligé les peuples libres qui vivoient ſous leur protection à garder cette défenſe. Une erreur excuſable peut donc réhabiliter, pour ainſi dire, le perſonnage qui commet un grand crime contre la loi naturelle ; mais je me donnerai bien de garde de donner aux emportemens & aux premiers mouvemens le droit d'excuſer les grands crimes, même ſur le théâtre. Celui à qui ſes premiers mouvemens peuvent faire commettre de grands crimes, eſt toujours un ſcélérat. L'emportement n'excuſe point le meurtre volontaire de ſa femme, même ſuivant la morale de la Poëſie, la ſeule dont il s'agit ici, & la plus indulgente de toutes. De tels crimes répugnent tellement aux cœurs qui ne ſont pas entiérement dépravés, qu'il ne ſuffit point d'avoir perdu quelque choſe de la liberté de ſon eſprit pour les commettre, ſans devenir

un

un scélérat odieux. Ce n'est point par réflexion & en résistant à la tentation qu'un homme à qui il reste encore quelque vertu, ne les commet pas, c'est parce qu'il n'est pas en lui de mouvement qui le porte jamais à de pareils excès: il est en lui une horreur d'instinct, & si j'ose dire, machinale, contre les actions dénaturées. S'il y pouvoit être porté par un premier mouvement de colere, un premier mouvement de vertu le retiendroit. Les vertus n'ont-elles pas leurs premiers mouvemens ainsi que les passions vicieuses!

SECTION XV.

Des personnages de Scélérats qu'on peut introduire dans les Tragédies.

Après cela je suis très-éloigné de défendre d'introduire des personnages scélérats dans une Tragédie. Le principal dessein de ce Poëme est bien d'exciter en nous la terreur & la compassion pour quelques-uns de ses personnages, mais non pas pour tous ses personnages. Ainsi le Poëte, pour arriver plus certainement à son but, peut bien exciter

citer en nous d'autres paſſions qui nous préparent à ſentir plus vivement encore les deux qui doivent dominer ſur la ſcène tragique, je veux dire la compaſſion & la terreur. L'indignation que nous concevons contre Narciſſe augmente la compaſſion & la terreur où nous jettent les malheurs de Britannicus. L'horreur qu'inſpirent les diſcours d'Oenone, nous rend plus ſenſibles à la malheureuſe deſtinée de Phédre; le mauvais effet des conſeils de cette confidente que le Poëte lui fait toujours donner à Phédre, quand elle eſt prête à ſe repentir, rend cette Princeſſe plus à plaindre, & ſes crimes plus terribles. Nous craignons de recevoir de pareils conſeils en de ſemblables conjonctures. On peut donc introduire de perſonnages ſcélérats dans un poëme, ainſi qu'on met des bourreaux dans le tableau qui repréſente le martyre d'un Saint: mais comme on blâmeroit le Peintre qui dépeindroit aimables des hommes auſquels il fait faire une action odieuſe de même on blâmeroit le Poëte qui donneroit à des perſonnages ſcélérats des qualités capables de leur concilier la bienveillance du ſpectateur. Cette bienveillance pourroit aller juſqu'à faire plaindre le ſcélérat, & à diminuer l'horreur du crime par la compaſſion que donneroit le cri-

criminel. Voilà ce qui eſt entiérement oppoſé au grand but de la Tragédie, je veux dire à ſon deſſein de purger les paſſions.

Il ne faut point encore que le principal intérêt de la piéce tombe ſur les perſonnages de ſcélérats. Le perſonnage d'un ſcélérat ne doit point être capable d'intéreſſer par lui-même; ainſi le ſpectateur ne ſauroit prendre part à ſes aventures, qu'autant que ces aventures ſeront les incidens d'un événement où des perſonnages d'un autre caractere auront un grand intérêt. Qui fait une grande attention à la mort de Narciſſe dans Britannicus?

Il eſt outre cela des ſcélérats qui ne devroient jamais paroître ſur la ſcène, à quelque titre que ce fût; ce ſont les impies. J'appelle ici impiété tous les diſcours brutaux que fait tenir une audace inſenſée contre la Religion en général, ou contre celle qu'on profeſſe, telle que puiſſe être cette Religion-là. Ainſi mon ſentiment eſt qu'on ne doit point, par exemple, introduire jamais ſur le théâtre un Romain encore Païen qui ſe moqueroit du feu de Veſta, non plus qu'un Grec qui traiteroit avec inſolence l'Oracle de Delphes de fourberie inventée par les Prêtres d'Apollon. Il ſeroit inutile d'expliquer ici

que

que ceux qui, comme Polieucte, parlent contre une Religion l'ouvrage des hommes, parce qu'ils connoiſſent la véritable, ne ſont pas de ces impies que je proſcris. Les termes de ma propoſition préviennent tout ſujet de le ſoupçonner.

Mais, dira-t'on, Phédre viole volontairement les loix les plus ſaintes du droit naturel; elle aime le fils de ſon mari, elle lui parle de ſa paſſion, elle tente tout pour le ſéduire; enfin ce qui fait le caractere le mieux marqué d'un ſcélérat, elle accuſe l'innocent du crime qu'elle-même a commis. Cependant les malheurs de Phédre ne laiſſent pas d'exciter la compaſſion, quand on voit la Tragédie de Racine. On peut dire la même choſe de pluſieurs piéces des anciens Tragiques.

Je réponds que Phédre ne commet pas volontairement les crimes dont elle eſt punie; c'eſt un pouvoir divin auquel une mortelle ne ſauroit réſiſter dans le ſyſtême du Paganiſme, qui la force d'être inceſtueuſe & perfide. Après ce que Phédre & ſa confidente diſent dès le premier acte ſur la haine de Venus contre la poſtérité de Paſiphaé, & ſur la vengeance de cette Déeſſe, qui détermine notre Princeſſe infortunée à tout le mal

qu'elle fait, ſes crimes ne paroiſſent plus être ſes crimes, que parce qu'elle en reçoit la punition. La haine en tombe ſur Venus. Phédre plus malheureuſe qu'elle ne devoit l'être, eſt un véritable perſonnage de Tragédie.

Speroné Speroni, Poëte du dix-ſeptiéme ſiécle, a fait une Tragédie Italienne, intitulée Canacée (*), qui du moins peut paſſer pour une des meilleurs Tragédies écrites en Italien. Le goût de déclamation y regne bien moins que dans les Tragédies de ſes compatriotes. Le ſujet de la Tragédie eſt l'aventure funeſte de Macarée fils d'Eole & de Canacée ſœur de Macarée. Venus, pour ſe venger des perſécutions d'Eole contre Enée, rend les enfans d'Eole amoureux l'un de l'autre (**), & Canacée commet un inceſte avec ſon frere. L'action de la Tragédie révolta contre Spéroné Speroni les beaux eſprits d'Italie; mais on eſt obligé de condamner leur délicateſſe, quand on a lû la diſſertation que cet Auteur compoſa pour juſtifier le choix de ſon ſujet. Or comme la deſtiné de Phédre eſt ſemblable à celle de Canacée, tout ce que l'Italien allégue pour ſa

(*) Imprimée à Veniſe en 1617.

(**) Act. prim. Scen. prim.

ſa défenſe juſtifie le François, & j'y renvoye mon Lecteur.

Il ſeroit ſuperflu d'avertir ici qu'en liſant une piéce de théâtre, on admet comme véritables les oppoſitions fauſſes qui étoient reçues au tems où l'action eſt arrivée; tout le monde ſait bien qu'il faut ſe prêter aux opinions qui ont été celles des Acteurs. Pour juger ſainement de leur conduite, il faut entrer dans leurs idées, & penſer comme eux-mêmes ils penſoient. Ainſi en voyant la Tragédie de Phédre, on ſe prête à la ſuppoſition qui faiſoit les Dieux du Paganiſme les auteurs & les vengeurs des crimes; bien que cette ſuppoſition révolte encore plus le bon ſens, que ne le fait la plus extravagante des Métamorphoſes qu'Ovide a miſes en vers.

SECTION XVI.

De quelques Tragédies dont le ſujet eſt mal choiſi.

Non ſeulement il faut que le caractere des principaux perſonnages ſoit intéreſſant, mais il eſt encore néceſſaire que les accidens qui leur arrivent, ſoient tels qu'ils puiſſent

affliger tragiquement des personnes raisonnables, & jetter dans une crainte terrible un homme courageux. Un Prince de quarante ans quon nous représente au désespoir & dans la disposition d'attenter sur lui-même, parce que sa gloire & ses intérêts l'obligent à se séparer d'une femme dont il est amoureux & aimé depuis douze ans, ne nous rend guéres compatissant à son malheur. Nous ne saurions le plaindre durant cinq actes. Les excès de passions où le Poëte fait tomber son héros, tout ce qu'il lui fait dire, afin de bien persuader les spectateurs que l'intérieur de ce personnage est dans l'agitation la plus affreuse, ne sert qu'à le dégrader davantage. On nous rend le Héros indifférent, en voulant rendre l'action intéressante. L'usage de ce qui se passe dans le monde, & l'expérience de nos amis, au défaut de la nôtre, nous apprennent qu'une passion contente s'use tellement en douze années, qu'elle devient une simple habitude. Un Héros, obligé par sa gloire & par l'intérêt de son autorité, à rompre cette habitude, n'en doit pas être assez affligé pour devenir un personnage tragique: il cesse d'avoir la dignité requise aux personnages de la Tragédie, si son affliction va jusqu'au desespoir. Un tel malheur ne sauroit

roit l'abbatre, s'il a un peu de cette fermeté, ſans laquelle on ne ſauroit être, je ne dis pas un Héros, mais même un homme vertueux. La gloire, dira-t'on, l'emporte à la fin; & Titus, de qui l'on voit bien que vous voulez parler, renvoye Bérénice chez elle.

Je répondrai donc que ces combats que livre Titus ne ſont pas dignes de lui, ni dignes d'occuper la ſcène tragique durant cinq actes. Alléguer qu'à la fin la vertu triomphe de la paſſion, ce n'eſt pas juſtifier le caractere de Titus. Une pareille raiſon pourroit tout au plus juſtifier celui d'une jeune Princeſſe qui, durant quatre actes, auroit fait voir la foibleſſe que montre cet Empereur. C'eſt faire tort à la réputation qu'il a laiſſé, c'eſt aller contre les loix de la vraiſemblance & du pathétique véritable, que de lui donner un caractere ſi mol & ſi efféminé. L'Hiſtorien, dont Monſieur Racine a tiré le ſujet de ſa piéce, raconte ſeulement que Titus renvoya Bérénice, & qu'ils ſe ſéparerent à regret. *Berenicem ſtatim ab vrbe dimiſit, inuitus inuitam* (*): Cet Auteur ne dit point que Titus ſe ſoit abandonné à la douleur exceſſive où il eſt toujours plongé dans la piéce dont je parle. Quand même l'aven-

(*) Suet. in Tit. Veſpaſ. Sect. 7.

ture ſeroit narrée par Suetone avec les circonſtances dont Monſieur Racine a trouvé bon de la revêtir, il n'auroit pas dû la choiſir comme un ſujet propre à la ſcène tragique. La gloire du ſuccès ne répare pas toujours la honte d'un combat où nous devions remporter l'avantage d'abord. Un ennemi bien inégal nous ſurmonte en quelque façon, s'il diſpute trop longtems la victoire contre nous. En effet dix mille Allemands qui n'auroient battu ſix mille Turcs en raſe campagne qu'après un combat de douze heures, ſeroient honteux de leur propre victoire. Auſſi quoique Bérénice ſoit une piéce très-méthodique & parfaitement bien écrite, le public ne la revoit pas avec le même goût qu'il lit Phédre, & qu'Andromaque. Monſieur Racine avoit mal choiſi ſon ſujet; & pour dire plus exactement la vérité, il avoit eu la foibleſſe de s'engager à la traiter ſur les inſtances d'une grande Princeſſe. Quand il ſe chargea de cette tâche, l'ami, dont les conſeils lui furent tant de fois utiles, étoit abſent. Deſpréaux a dit pluſieurs fois qu'il eût bien empêché ſon ami de ſe conſommer ſur un ſujet auſſi peu propre à la Tragédie que Bérénice, s'il avoit été à portée de le diſſuader de promettre qu'il le traiteroit.

Inſpi-

Inſpirez toujours de la vénération pour les perſonnages deſtinés à faire verſer des larmes. Ne faites jamais chauſſer le cothurne à des hommes inférieurs à pluſieurs de ceux avec qui nous vivons: autrement vous ſerez auſſi blâmable que ſi vous aviez fait ce que Quintilien appelle: Donner le rôle d'Hercule à jouer à un enfant: *Perſonam Herculis & cothurnos aptare infantibus.*

SECTION XVII.

S'il eſt à propos de mettre de l'amour dans les Tragédies.

Mon ſujet amene ici naturellement deux queſtions: La premiere, s'il eſt à propos de mettre de l'amour dans les Tragédies; & la ſeconde, ſi nos Poëtes Tragiques ne donnent point trop de part à cette paſſion dans les intrigues de leurs piéces.

Tous les hommes que nous trouvons dignes de notre eſtime, nous intéreſſent à leurs agitations comme à leurs malheurs; mais nous ſommes ſenſibles principalement aux inquiétudes comme aux afflictions de ceux

qui nous reſſemblent par leurs paſſions. Tous les diſcours qui nous ramenent a nous-mêmes, & qui nous entretiennent de nos propres ſentimens, ont pour nous un attrait particulier. Il eſt donc naturel d'avoir de la prédilection pour les imitations qui dépeignent d'autres nous-mêmes, c'eſt-à-dire, des perſonnages livrés à des paſſions que nous reſſentons actuellement, ou que nous avons reſſenties autrefois.

L'homme ſans paſſion eſt une chimére; mais l'homme en proie à toutes les paſſions, n'eſt pas un être moins chimérique. Le même tempérament qui nous livre aux unes, nous garantit des autres. Ainſi il n'y a que certaines paſſions qui ayent un rapport particulier avec nous, & dont la peinture ait des droits privilégiés ſur notre attention.

Les hommes qui ne reſſentent pas les mêmes paſſions que nous, ne ſont pas autant nos ſemblables que ceux qui les repréſentent; ces derniers tiennent à nous par des liens particuliers. Par exemple, Achille impatient de partir pour aller faire le ſiége de Troye, attire bien l'attention de tout le monde; mais il intéreſſe bien davantage à ſa deſtinée un jeune homme avide de la gloire militaire, qu'un homme dont l'ambition eſt de ſe rendre

dre le maître de soi-même, pour devenir digne de commander aux autres. Ce dernier s'intéressera bien davantage au caractere que Corneille donne à l'Empereur Auguste dans la Tragédie de Cinna, caractere qui ne touchera que foiblement le partisan d'Achille.

Les peintures d'une passion que nous n'avons pas ressentie, ou d'une situation dans laquelle nous ne nous sommes pas trouvés, ne sauroient donc nous émouvoir aussi vivement que la peinture des passions & des situations qui sont actuellement les nôtres, ou qui l'ont été autrefois. En premier lieu, l'esprit n'est guères piqué par la peinture d'une passion dont il ne connoît pas les symptômes; il craint d'être la dupe d'une imitation infidelle. Or l'esprit connoît mal les passions que le cœur n'a pas senties; tout ce que les autres nous en racontent, ne sauroit nous donner une idee juste & précise des agitations d'un intérieur qu'elles tyrannisent. En second lieu, il faut que notre cœur ait peu de pente pour les passions que nous n'avons pas encore éprouvées à vingt-cinq an. Le cœur a bien plutôt acquis toutes ses forces que l'esprit, & il me paroît presque impossible qu'un homme de cet âge n'ait pas encore senti les

mouvemens de toutes les passions auxquelles son tempérament le condamne.

Comment ceux qui n'ont pas de dispositions à sentir une passion, comment un homme qui n'est point agité par l'objet même, pourroit-il être vivement touché par sa peinture? Comment un homme dont l'esprit est insensible à la gloire militaire, & qui ne regarde ce qu'on appelle vulgairement un grand conquérant, que comme un furieux à charge au genre humain, peut-il être vivement intéressé par les mouvemens inquiets de l'impétueux Achille, quand il imagine qu'on conspire pour l'empêcher de s'aller immortaliser en prenant Troye?

L'homme, pour qui les attraits du jeu sont sans amorce, est-il touché de l'affliction d'une personne qui vient de faire des pertes considérables, à moins qu'il ne prenne pour elle de ces intérêts particuliers qui font partager tous les sentimens d'une autre personne, de maniere qu'on s'afflige de ce qu'elle est affligée? Sans un pareil motif l'homme qui n'aime pas le jeu, plaindra seulement le Joueur d'avoir contracté l'habitude dangereuse de mettre à la disposition des cartes ou des dez la douceur de son humeur & la tranquillité de sa vie; c'est parmi ceux qui sont tourmen-

tés

tés de maux parrils aux nôtres, que l'inſtinct nous fait chercher des gens qui partagent nos peines, & qui nous conſolent en s'affligeant avec nous. Didon conçoit d'abord une compaſſion tendre pour Enée obligé de s'enfuir de ſa patrie, parce qu'elle-même avoit été obligée de s'enfuir de la ſienne. Elle avoit ſenti les mêmes peines qu'éprouvoit Enée, comme Virgile le lui fait dire:

Non ignora mali, miſeris ſuccurrere diſco.

Il eſt encore ordinaire de juger des mouvemens naturels du cœur en général, par les mouvemens de ſon propre cœur. Ainſi ceux qui n'ont point de pente vers une paſſion, ne conçoivent point que les fureurs dont le Poëte remplit ſes ſcénes, & qu'il expoſe comme les ſuites naturelles d'un emportement dont ils n'ont jamais ſenti les accès, ſoient expoſées ſuivant la vérité: ou bien les ſuites d'une ſemblable paſſion leur paroiſſent les pures ſaillies de l'imagination déréglée d'un Poëte exagérateur: ou bien les perſonnages d'une piéce ceſſent de les intéreſſer. Ils ne les regardent plus comme des hommes troublés par une paſſion, mais comme des hommes tombés en une véritable démence. Suivant leur ſentiment, ce ſont

des

des hommes moins propres à jouer un rôle sur la scène, qu'à être reclus dans ces maisons où les Nations polies renferment une partie de leurs fols.

Les transports forcenés d'un ambitieux, au désespoir qu'on lui ait préféré pour remplir un poste éminent & l'objet de ses desirs, celui de ses rivaux qu'il mépriſoit davantage, peuvent donc bien intéreſſer vivement ceux qui ſavent par leur propre expérience que la paſſion que le Poëte dépeint peut exciter dans le cœur humain ces mouvemens furieux: Mais toutes ces agitations, que quelques Ecrivains nomment la fiévre d'ambition, toucheront foiblement les hommes à qui leur tranquillité naturelle a permis de ſe nourrir l'eſprit de réflexions philoſophiques, & qui pluſieurs fois ſe ſont dit à eux-mêmes, que les perſonnes qui diſtribuent les emplois ſe déterminent ſouvent dans tous les pays & dans tous les tems par des motifs injuſtes ou frivoles. Ce qu'ils ſavent du paſſé, ce qu'ils prévoyent de l'avenir, les empêche de s'étonner de ce qu'ils voyent. Peu mortifiés, peu ſurpris même des préférences les plus bizarres, ils ſont mal diſpoſés à entrer avec affection dans les peines d'un perſonnage que la promotion d'un concurrent fait ſortir

ſortir de ſon bon ſens. Pourquoi ſe déſeſpérer ſi fort, diront-ils, pour un malheur auſſi commun parmi les hommes, que la fiévre?

Curentur dubii medicis maioribus aegri.
Tu venam vel diſcipulo committe Philippi. (*)

Il n'eſt pas beſoin d'être Philoſophe pour ſupporter un pareil malheur avec conſtance. Il ſuffit d'être un homme raiſonnable.

Ainſi l'on ne ſauroit blâmer les Poëtes de choiſir pour ſujet de leurs imitations les effets des paſſions qui ſont les plus générales, & que tous les hommes reſſentent ordinairement. Or de toutes les paſſions, celle de l'amour eſt la plus générale: il n'eſt preſque perſonne qui n'ait eu le malheur de la ſentir du moins une fois en ſa vie. C'en eſt aſſez pour s'intéreſſer avec affection aux peines de ceux qu'elle tyranniſe.

Nos Poëtes ne pourroient donc être blâmés de donner part à l'amour dans les intrigues de leurs pieces, s'ils le faiſoient avec plus de retenue. Mais ils ont pouſſé trop loin la complaiſance pour le goût de leur ſiécle, ou, pour dire mieux, ils ont eux-mêmes fomenté ce goût avec trop de lâcheté.

(*) Iuuen. Sat. 13.

té. En renchériſſant les uns ſur les autres, ils ont fait *une ruelle* de la ſcène tragique. Racine a mis plus d'amour dans ſes piéces que Corneille; & la plupart de ceux qui ſont venus depuis Racine, trouvant qu'il étoit plus facile de l'imiter par ſes endroits foibles que par les autres, ont encore été plus loin que lui dans la mauvaiſe route.

SECTION XVIII.

Que nos voiſins diſent que nos Poëtes mettent trop d'amour dans leurs Tragédies.

Comme le goût de faire mouvoir par l'amour les reſſorts des Tragédies n'a pas été le goût des Anciens; comme ce goût n'eſt pas fondé ſur la vérité, & qu'il fait une violence preſque continuelle à la vraiſemblance, il ne ſera point peut-être le goût de nos neveux. La poſtérité pourra donc blâmer l'abus que nos Poëtes tragiques ont fait de leur eſprit, & les cenſurer un jour d'avoir donné le caractere de Tircis & de Philene, d'avoir fait faire toutes choſes pour l'amour, à des perſonnages illuſtres, & qui vivoient dans des ſiécles où l'idée qu'on avoit du

du caractere d'un grand homme n'admettoit pas le mêlange de pareilles foiblesses. Elle reprendra nos Poëtes d'avoir fait d'une intrigue amoureuse la cause de tous les mouvemens qui arriverent à Rome, quand il s'y forma une conjuration pour le rappel des Tarquins, comme d'avoir représente les jeunes gens de ce tems-là si polis & même si timides devant leurs maîtresses, eux dont les mœurs sont connues suffisamment par le récit que fait Tite-Live de l'aventure de Lucrece.

Un Poëte très-vanté chez une Nation voisine, qui du moins a beaucoup d'émulation pour la nôtre, fait en différens endroits de ses ouvrages plusieurs réflexions un peu désobligeantes pour les Poëtes tragiques François. Cet Ecrivain prétend que l'affectation à mettre de l'amour dans toutes les intrigues des Tragédies & dans presque tous les caracteres des personnages, a fait tomber nos Poëtes en plusieurs fautes. Une des moindres est de faire souvent de fausses peintures de l'amour. L'amour n'est pas une passion gaie: le véritable amour, le seul qui soit digne de monter sur la scène tragique, est presque toujours chagrin, sombre & de mauvaise humeur. Or, ajoute l'Auteur Anglois,

glois, un pareil caractere déplairoit bientôt, ſi les Poëtes François le donnoient ſouvent à leurs *Amoureux*. Les Dames Françoiſes, auſquelles ſurtout il faut être complaiſant, ne trouveroient point ces Héros aſſez gracieux. Le véritable amour jette ſouvent du ridicule ſur les perſonnages les plus ſérieux. En effet le Parterre rit preſque auſſi haut qu'à une ſcène de Comédie, à la repréſentation de la derniere ſcène du ſecond acte d'Andromaque, où Monſieur Racine fait une peinture naïve des tranſports & de l'aveuglement de l'amour véritable, dans tous les diſcours que Pyrrhus tient à Phœnix ſon confident.

L'Auteur Anglois, qui reprend la parole, prétend que nos Poëtes, afin de pouvoir mettre de l'amour partout, ont pris l'habitude de donner le nom d'amour & de paſſion à l'inclination générale d'un ſexe pour l'autre ſexe, déterminée en faveur d'une certaine perſonne par quelques ſentimens d'eſtime & de préférence. Ils ont donc fait chauſſer le cothurne à cette inclination machinale, qui n'eſt rien moins qu'une paſſion tragique & capable de balancer les autres paſſions. Quelques-uns même n'ont pas de honte de donner pour un véritable amour

une

une paſſion qui ne commence que durant le cours de la piéce, quoiqu'il ſoit contre la vraiſemblance qu'une paſſion naiſſante puiſſe devenir un jour une paſſion extrême. Quand on veut faire jouer un rôle important à l'amour, il faut du moins qu'il ſoit né depuis un tems, qu'il ait eu le loiſir de s'enracíner dans un cœur, & même qu'il ait eu de l'eſpérance. Mais il eſt vrai que les bons Poëtes François ne nous amuſent point avec ces paſſions ſubites.

Voilà ce qui rend les galands des Tragédies Françoiſes ſi différens des hommes véritablement amoureux. On croiroit que l'amour fût une paſſion gaie, à ouïr les gentilleſſes que ces galands diſent aux perſonnes qu'ils aiment; ils ornent leurs diſcours enjoués de ces traits ingénieux, de ces métaphores brillantes, enfin de toutes les expreſſions fleuries qui ne ſauroient naître que dans une imagination libre. On les entend ſans ceſſe s'applaudir des fers qu'ils portent, & ils ſouhaitent que leurs chaînes ſoient éternelles; nouvelle preuve qu'ils n'en ſentent point le poids. Loin de regarder leur amour comme une foibleſſe des plus humiliantes, ils le contemplent comme une vertu glorieuſe dont ils ſe ſavent gré. Ce qui prou-

ve ſeul qu'ils ne ſont pas véritablement amoureux; ils prétendent mettre d'accord l'amour avec la raiſon, deux choſes auſſi peu compatibles que la fiévre & la raiſon.

Quae res
Nec modum habet neque conſilium, ratione modoque
Tractari non vult. In amore haec ſunt mala, bellum,
Pax rurſum. Haec ſi tempeſtatis prope ritu
Mobilia et caeca fluitantia ſorte, laboret
Reddere certa, ſibi nihilo plus explicet, ac ſi
Inſanire paret certa ratione modoque. (*)

Les amoureux ne ſont point concertés. En amour on ſe querelle ſans ſujet, on ſe raccommode ſans raiſon. Les idées des amans n'ont point de liaiſon ſuivie. Le cours de leurs ſentimens n'eſt pas mieux réglé que le cours de ces vagues qu'un vent capricieux ſouleve à ſon gré durant la tempête. Vouloir aſſujettir ces ſentimens à des principes, vouloir les ranger dans un ordre certain, c'eſt vouloir qu'un frénétique ait des viſions ſuivies dans ſes délires. Mais il importe peu qu'elle ſoit la ſubſtance des choſes qu'on préſente à certaines Nations, pourvu

(*) Horat. Sat. 3. l. 2.

pourvu qu'elles ſoient apprêtées en forme de ragoût.

Un autre inconvénient, ajoute l'Anglois, qui vient de la mauvaiſe mode de mettre de l'amour partout; c'eſt que les Poëtes François ſont amoureux à leur mode des Princes âgés & des Héros qui dans tous les tems ont eu une réputation de fermeté qui nous les repréſente d'un caractere bien oppoſé à celui qu'ils leur prêtent. Ces Héros, ainſi défigurés, paroîtront peut-être aux petits-fils de ceux qui les admirent tant aujourd'hui, des perſonnages barbouillés exprès pour être rendus ridicules. Ils prendront pour un genre de la Poëſie burleſque, qui durant un tems fut en vogue parmi les François, les piéces où Brutus, Arminius & d'autres perſonnages, illuſtres par un courage inflexible & même par leur férocité, ſont repréſentés ſi tendres & ſi galans. Ils mettront ces poëmes dans la même claſſe que le Virgile traveſti. Voilà ce qui doit arriver tôt ou tard aux Poëtes qui ne s'aſſujettiſſent pas à copier la nature dans leurs imitations, qui ne s'embarraſſent point que leurs perſonnages reſſemblent à des hommes, & qui ſont trop contens, quand ces perſonnages ont je ne ſai quel bon air.

C'eſt avoir bien oublié la ſage leçon que donne Monſieur Deſpréaux dans le troiſiéme chant de ſont Art poëtique, où il décide judicieuſement qu'il faut conſerver à ſes perſonnages leur caractere national:

> Gardez donc de donner, ainſi que dans Clélie,
> L'air & l'eſprit François à l'antique Italie;
> Et ſous des noms Romains faiſant notre portrait,
> Peindre Caton galand, & Brutus dameret.

L'Auteur Anglois prétend que l'ancienne Chevalerie & ſes Infantes ont laiſſé dans l'eſprit de quelques Nations le goût qui leur fait aimer à retrouver partout un amour ſans paſſion, & ce qu'elles appellent galanterie, eſpece de politeſſe que les Grecs & les Romains ſi ſpirituels & ſi cultivés, n'ont jamais connuë. Cette galanterie, dit-il, que les François, qui ne s'embarraſſent pas tant d'approfondir les choſes, n'ont jamais bien définie, eſt une affectation de témoigner aux femmes par politeſſe, les ſentimens d'un amour que l'on n'a pas, mais dont l'apparence ne laiſſe point de les flatter. Suivant notre Auteur la nation Françoiſe a beaucoup de pente vers l'affectation: & dans les tems où

où elle ceſſoit d'être groſſiere, ſans être encore polie, elle a voulu montrer plus de gentilleſſe qu'elle n'en avoit. Trop ſpirituelle pour être encore barbare, mais trop peu éclairée pour connoître la dignité des mœurs, elle a conçu dans l'amour un mérite que les Nations ſenſées n'y trouvent point. Elle a donc imaginé qu'il y avoit une eſpece de vertu à dépendre en eſclave des volontés, ou pour parler plus ſincérement, des caprices de quelque Infante, à lui rapporter tout ce qu'on faiſoit, à ne vivre que pour la ſervir. Les Carrouſels & les Tournois ont nourri cette manie, par leurs livrées, leurs deviſes & tout leur badinage. Enfin il eſt devenu à la mode d'être amoureux dans un pays où tout ſe décide ſuivant la mode, même le mérite des Généraux & celui des Prédicateurs. Delà ſont nées les extravagances de tant d'amans, dont la plupart n'étoient point amoureux: les uns ſe ſont fait aſſommer en écrivant le nom des belles qu'ils penſoient aimer ſur les murailles des villes aſſiégées; d'autres *ſont allés de vie à trépas*, pour avoir voulu rompre dans les portes d'une ville ennemie leur lance enrichie des livrées d'une maîtreſſe qu'ils n'aimoient point, ou qu'ils n'aimoient gueres. L'hiſtoire fait foi qu'il eſt arrivé à

plusieurs de ces Messieurs, pour un si digne sujet, les aventures qui arriverent à notre Huddibras (*), quand il couroit les champs pour rétablir un chacun dans ses libertés & propriétés, même les ours qu'on menoit par force danser aux foires. Un Prince se fait tuer dans un Tournois, en voulant, disoit-il, rompre encore une lance en l'honneur des Dames.

(*) C'est le nom du Héros d'une espéce de Poëme épique, écrit en Anglois sous le regne de Charles II, par un homme de la Maison Butler, à ce qu'on croit. Il suppose que les maximes que prêchoient les Presbytériens sur l'exactitude de la justice, maximes impraticables en ce bas monde, & qui sous Charles I leur firent bouleverser l'Angleterre, afin d'y réparer de petits désordres, avoient tourné la tête à son Huddibras, comme la lecture des Romans de Chevalerie avoit renversé la cervelle au pauvre Dom Quichotte. Huddibras se mit donc aux champs pour travailler à rendre à chacun ses droits, propriétés & franchises, & même aux ours qu'on menoit danser aux foires pour le profit d'autrui, & qu'on avoit arbitrairement dépouillés de leur liberté naturelle, sans leur avoir fait précédemment le procès suivant la loi & devant leurs Pairs. Ses aventures finissent ordinairement comme celles du Héros du Cervantes & de Trivelin.

mes. Un autre s'eſt mis au hazard de ſe rompre vingt fois le col, parce qu'il trouvoit plus galant de ſe guinder à l'aide d'une échelle de corde dans l'appartement de ſa femme, que d'y entrer par la porte. Un troiſiéme eſt deſcendu dans une foſſe aux lions, pour en rapporter à ſa Dame le gand qu'elle n'y avoit jetté que pour l'envoyer chercher, & pour ſe faire un fort léger honneur au péril de la vie d'un homme, dont l'entêtement méritoit du moins de la compaſſion. C'eſt aſſez parler de ces caprices qui feroient prendre les François, les Eſpagnols & quelques autres Nations, pour des peuples de fols par les Grecs du tems d'Alexandre, & par les Romains du tems d'Auguſte, ſi, pour me ſervir de l'expreſſion tant uſitée, les uns & les autres pouvoient revenir au monde. Les Romans de Chevalerie & de Bergerie ont encore fomenté chez les François le goût qui leur fait demander de l'amour partout. Voilà la ſource de cet amour imaginaire qui ſe trouve dans la plupart de leurs écrits. Les Etrangers, ſurtout ceux qui ſont déterminés par leur humeur à ne ſe contenter que d'images & de peintures faites véritablement d'après la nature, liſent ces endroits ſans être émus.

Il n'en eſt pas de même des peintures de l'amour qui ſont dans les écrits des Anciens: elles touchent tous les peuples; elles ont touché tous les ſiécles, parce que le vrai fait ſon effet dans tous les tems & dans tous les pays. Ces peintures trouvent partout des cœurs qui reſſentent les mouvemens dont elles ſont des imitations naïves. Ainſi l'amour que les bons Poëtes de la Grece avoient mis dans leurs Ouvrages, touchoit infiniment les Romains, parce que les Grecs avoient dépeint cette paſſion avec ſes couleurs naturelles.

Spirat adhuc amor
Vivuntque commiſſi calores
Aeoliae fidibus puellae.

dit Horace (*), en parlant des vers de Sapho. Qu'on voie dans celle des Odes de cette fille que Monſieur Deſpréaux a tournée en François dans ſa Traduction de Longin, quels ſont les ſymptômes de l'amour-paſſion. Les peintures de cette paſſion qui ſont dans les Poëſies des Romains, nous touchent, comme celles qui ſont dans les Poëſies des Grecs touchoient les Romains. Les amoureux que les uns & les autres ont introduits dans leurs Ouvra-

(*) Ode 9. l. 4.

Ouvrages, ne ſont pas de froids galans; mais des hommes livrés, malgré eux, à des tranſports qui les maîtriſent, & qui font ſouvent des efforts inutiles pour arracher de leur cœur des traits dont la morſure les déſeſpere. Telle eſt l'Eglogue de Virgile qui porte le nom de Gallus.

SECTION XIX.

De la galanterie qui eſt dans nos Poëmes.

Je vais encore rapporter aux François ce que que dit un autre Ecrivain Anglois ſur la galanterie de nos Poëtes. Les rapports ont un attrait ſi piquant, qu'on ne ſauroit ſe défendre d'aimer à les entendre; & en des matieres pareilles à celles dont il s'agit ici, il n'eſt ni mal-honnête, ni dangereux, de contenter la curioſité des perſonnes intéreſſées.

Monſieur Perrault (*) avoit reproché aux Anciens qu'ils ne connoiſſoient point ce que nous appellons galanterie, & qu'on n'en voyoit aucune fleur dans leurs Poëtes; au-lieu que les écrits des Poëtes François, ſoit en vers,

(*) Paralléles des Anciens & des Modern. Tom. 2.

soit en prose, ces derniers écrits sont les Romans, se trouvent parsemés de ces gentillesses. Monsieur Woton qui a pris le parti des Modernes en Angleterre, & qui a défendu contre Mylord Orery la même cause que Monsieur Perrault avoit soutenue en France, abandonne son compagnon d'arme dans cette lice. Il ne veut point passer à nos Poëtes pour un mérite, ce jargon plein de fadeur, selon lui, qu'on appelle galanterie. C'est, ajoute l'Auteur Anglois (*), un sentiment qui n'est pas dans la nature, une des affectations extravagantes que le mauvais goût du siécle a mis à la monde. Ovide & Tibulle n'ont point mis de galanterie dans leurs écrits. Dira-t'on qu'ils ne conoissoient pas le cœur humain, & les tempêtes que toutes les passions amoureuses y savent exciter? L'émotion qu'on éprouve en lisant leurs vers, fait bien sentir que la nature même s'y explique en sa propre langue. Les Poëtes & les faiseurs de Romans, continue Monsieur Woton (*), comme d'Urfé, la Calprenede & leurs semblables, qui, pour avoir occasion de faire parade de leur esprit, nous peignent leurs

(*) Woton sur le savoir des Anciens & des Modernes, chap. 4.

(**) Pag. 52.

leurs perſonnages pleins à la fois d'amour & d'enjouëment, & qui en font des diſcoureurs ſi gracieux, ne s'écartent pas moins de la vraiſemblance, que Varillas s'écarte de la vérité. Or comme la vérité eſt l'ame de l'hiſtoire, la vraiſemblance eſt l'ame de toute fiction & de toute Poëſie. C'eſt le vraiſemblable qui nous émeut, & qui nous fait faire cas d'un Ouvrage & de ſon Auteur.

Quand je dis que Monſieur Woton a défendu la même cauſe que Monſieur Perrault; je dois ajouter que Monſieur Woton, en mettant le ſavoir des Modernes au-deſſus de celui des Anciens dans la plupart des Arts & des Sciences, tombe d'accord néanmoins que dans la poëſie & dans l'éloquence les Anciens ont ſurpaſſé les Modernes de bien-loin. C'eſt ainſi qu'il s'en explique lui-même dans le chapitre que j'ai déja cité. Voici même ce qu'il ajoute (*): *Monſieur Perrault n'étoit point aſſez ſavant, il n'entendoit point aſſez bien le Grec & le Latin pour faire même un bon Paralléle entre l'Eloquence & la Poëſie des Anciens & des Modernes. La digreſſion ſeroit trop longue ſi j'allois entreprendre de faire une énumération exacte de ſes bévûës; on me regarderoit d'ailleurs dans toute l'Europe*

(*) Pag. 56.

rope comme un téméraire, ſi je me mêlois d'écrire ſur ce ſujet après ce que M. Deſpréaux vient d'en dire dans ſes Réflexions critiques ſur Longin. Il y venge les Auteurs illuſtres de l'Antiquité, auſſi-bien qu'il les fait imiter.

Pour revenir à la galanterie, un de ſes traits énerve ſouvent l'endroit d'un poëme le plus pathétique. Il fait ceſſer pour un tems l'affection qu'on avoit priſe pour le perſonnage. Renaud amoureux malgré lui, & parce qu'il eſt ſubjugué par les enchantemens d'Armide, m'intéreſſe vivement à ſa ſituation : je ſuis même touché de ſa paſſion, quand il ouvre la ſcène, en diſant à ſa maîtreſſe qui le quitte pour un moment : *Armide, vous m'allez quitter* (*) ; & lorſqu'il ne lui réplique, après qu'elle lui a dit le motif important qui l'oblige à s'éloigner de lui, que les mêmes paroles qu'il lui avoit déja dites, *Armide, vous m'allez quitter*, Renaud me paroît alors un homme livré tout entier à l'amour. L'amour ne ſauroit mieux ſe faire ſentir que par cette répétition : c'eſt la marque de l'yvreſſe de la paſſion, que de n'entendre pas les raiſons qu'on lui oppoſe. Mais un moment après Renaud devient un amant préci-

(*) Opera d'Armide, Act. 5. Scen. prem.

précieux & un amoureux affecté, lorſqu'il répond à ſa maîtreſſe qui lui dit, *Voyez en quel lieu je vous laiſſe*, par ce fade compliment, *Puis-je rien voir que vos appas ?*

C'eſt en qualité d'Hiſtorien que je rapporte ici ce que nos voiſins diſent de nous. Si je fréquente les Nations étrangeres pour apprendre leurs ſentimens, c'eſt ſans renoncer aux ſentimens de la mienne. Je puis dire comme Seneque (*): *Soleo ſaepe in aliena caſtra tranſire, non tanquam tranſfuga, ſed tanquam explorator.* C'eſt à nos Poëtes d'examiner juſqu'à quel point ils doivent déférer aux critiques de nos voiſins. Je crois avoir traité aſſez au long les deux queſtions, s'il eſt à propos de mettre de l'amour dans les Tragédies, & ſi nos Poëtes ne lui donnent pas une trop grande part dans l'intrigue de leurs piéces. Auſſi ne me reſte-t'il plus que deux mots à dire ſur ce ſujet.

(*) Epiſt. ſec.

* *
*

SECTI-

SECTION XX.

De quelques maximes qu'il faut observer en traitant des Sujets tragiques.

Il importe beaucoup aux Poëtes tragiques de nous faire admirer des personnages dont il faut que les malheurs nous coûtent des larmes, afin que la Tragédie réussisse. Or les foiblesses de l'amour déparent beaucoup de caracteres héroïques qui nous inspireroient de la vénération, s'ils n'étoient point avilis par ces foiblesses.

La même raison qui doit obliger les Poëtes à ne pas laisser prendre à l'amour un trop grand empire sur leurs Héros, doit les engager aussi à choisir leurs Héros dans des tems éloignés d'une certaine distance du nôtre. *Major è longinquo reverentia*, dit Tacite; il est plus facile de nous inspirer de la vénération pour des hommes qui ne nous sont connus que par ce qu'on lit d'eux dans l'histoire, que pour ceux qui ont vécu dans des tems si peu éloignés du nôtre, qu'une tradition encore récente nous instruit exactement des particularités de leur vie. Nous savons des détails sur les petitesses des grands hommes

mes que nous avons vus, ou que nos contemporains ont pû voir, qui rapprochent ſi bien ces grands hommes des hommes ordinaires, que nous ne ſaurions avoir pour eux la même vénération avec laquelle nous ſommes en habitude de regarder les grands hommes de Rome & ceux de la Grece. *Audita viſis laudamus libentius* (*). Cet apophtegme eſt encore plus véritable en parlant des hommes, qu'en parlant des ouvrages de l'art ou des merveilles de la nature.

Il n'eſt point d'homme qui ſoit admirable, s'il n'eſt vu d'une certaine diſtance. Dès qu'on peut voir les hommes d'aſſez près pour diſcerner leurs petites vanités & leurs petites jalouſies, comme pour démêler les inégalités de leur eſprit, l'admiration ceſſe. Si nous ſavions l'hiſtoire domeſtique de Céſar & d'Alexandre avec autant de détail que nous ſavons celle des grands hommes de notre ſiécle, les noms du Grec & du Romain ne nous inſpireroient plus la même vénération qu'ils nous inſpirent. Je ſouſcris volontiers au livre qui a dit: Que les plus grands ennemis de la gloire des Héros, étoient leurs valets de chambre. Les Héros gagnent toujours à n'être connus que par le récit des Hiſtoriens: la

(*) Paterc. lib. 2.

la plupart se plaisent à rapporter ces traits naïfs & ces petits faits anecdotes qui font encore admirer davantage les hommes illustres; mais ils taisent volontiers tout ce qui feroit un effet contraire. Voilà pour les Historiens ordinaires. Quant à ceux qui veulent dire du mal, ils font bien quelquefois les hommes plus méchans que peut-être ils n'ont été; mais il est très-rare que ces Historiens fassent les hommes plus petits. Un Historien met ses talens en évidence, il peut même faire parade de sa probité, en racontant les actions d'un grand scélérat; mais il se dégrade lui-même, & il devient un Ecrivain insipide, s'il fait de ses Acteurs des hommes trop ordinaires. Le Poëte tragique, dira-t'on, peut supprimer toutes les petitesses capables d'avilir ses Héros. J'en tombe d'accord; mais l'Auditeur s'en souvient, il les redit lorsque le Héros à vécu dans un tems si voisin du sien, que la tradition l'a instruit de ces petitesses.

D'ailleurs Melpomene se plaît à parer ses victimes de couronnes & de sceptres; & les Maisons Souveraines sont aujourd'hui tellement enlacées les unes avec les autres par les mariages, qu'on ne sauroit faire monter présentement sur la scène tragique un Prince qui ait

ait regné depuis cent ans dans un état voiſin, ſans que le Souverain du Pays où la piece ſeroit repréſentée, s'y trouvât intéreſſé comme parent. L'inconvénient s'explique aſſez de lui-même. Ainſi j'approuve les Auteurs qui, lorſqu'ils ont pris pour ſujet quelqu'événement arrivé en Europe depuis un ſiécle, ont maſqué leurs perſonnages ſous le nom des anciens Romains, ou de Princes Grecs, auſquels perſonne ne prend plus d'intérêt. On ne ſauroit mettre ſur le théâtre tout ce qu'un Hiſtorien peut écrire dans un livre. Le théâtre eſt, pour ainſi dire, un livre deſtiné à être lû en public; & les bienſéances doivent être obſervées, tous les égards doivent être gardés dans les piéces qu'on y repréſente, avec encore plus de ſévérité que dans l'hiſtoire la plus grave. Quand Monſieur Campiſtron voulut mettre au théâtre l'aventure tragique de Dom Carlos, le fils ainé de Philippe II. Roi d'Eſpagne, il traita ce ſujet ſous le nom d'Andronic. Mais malgré le changement du nom des perſonnages, la repréſentation de cette Tragédie a été défendue durant longtems dans les Pays-Bas Eſpagnols.

Les Poëtes Grecs n'avoient point cette délicateſſe. J'en tombe d'accord. Ils ont mis

sur la scène des Souverains morts depuis peu de tems, & quelquefois même des Princes vivans. Mais ces Poëtes avoient été élevés dans l'esprit Républicain qui régnoit parmi les Athéniens, & qui cherchoit toujours à rendre odieux le gouvernement d'un seul. C'étoit un moyen d'y réussir que de représenter les Rois & les Princes avec un caractere vicieux, dans des spectacles qui devoient avoir encore plus de pouvoir sur l'imagination des Grecs, qu'ils n'en sauroient avoir sur l'imagination des peuples Septentrionaux. Voilà pourquoi les Poëtes Grecs ont défiguré quelquefois le véritable caractere des Souverains; voilà pourquoi ils ont introduit si souvent sur la scène Oreste malheureux & poursuivi des Furies, quoique les Historiens citent ce Prince pour avoir vécu & regné longtems heureusement. *Factum eius à Diis approbatum spatio vitae et felicitate Imperii apparuit, quippe vixit annis nonaginta, regnauit septuaginta*, dit Paterculus (*), en parlant d'Oreste.

Deux Nations voisines de la nôtre font encore monter sur le théâtre des Souverains morts depuis cent ans ou environ. Elles y traitent des événemens tragiques arrivés dans leur

(*) Hist. lib. prim.

leur propre pays depuis un ſiécle. Peut-être eſt-ce qu'elles n'ont point encore une juſte idée de la dignité de la ſcène tragique: peut-être entre-t'il auſſi dans leurs vuës quelque trait de la politique Athénienne. La Tragédie Flamande, dont le ſujet eſt le fameux Siége de Leyde que les Eſpagnols leverent durant les premieres guerres des Pays-Bas (*). & laquelle, ſuivant la fondation d'un Citoyen de cette ville, s'y repréſente encore toutes les années dans le mois où l'événement arriva, eſt pleine des maximes & des ſentences contre les Rois & contre leurs Miniſtres, qui pouvoient être à la mode dans Rome après l'expulſion des Tarquins. Jamais aucun Tragique Grec ne tâcha de rendre les Souverains odieux, autant que Mylord Comte de Rocheſter l'a voulu faire dans ſa Tragédie de Valentinien.

Ce n'a point été certainement par un pareil motif que nous-mêmes nous avons fait monter ſur notre ſcène, lorſqu'elle étoit encore groſſiere, nos Souverains encore vivans. Les François ſont cités chez toutes les Nations pour reſpecter naturellement leurs Princes: Ils font même davantage, ils les aiment. Auſſi juge-t'on facilement par le caractere des

(*) En 1574.

piéces où les Poëtes François ont introduit leur Souverain même, qu'ils n'ont péché que par groſſiéreté. Peu de mois après la mort de Henri IV. on repréſenta dans Paris une Tragédie dont le ſujet étoit la mort funeſte de ce Prince: Louis XIII. qui régnoit alors, faiſoit lui-même un perſonnage dans la piéce; & de ſa loge il pouvoit ſe voir repréſenter ſur le théâtre où le Poëte lui faiſoit dire que l'étude l'aſſommoit, qu'un livre lui faiſoit mal à la tête, qu'il ne pouvoit guérir qu'au ſon du tambour, & pluſieurs autres gentilleſſes de ce genre, dîgnes d'un fils d'Alaric ou d'Athalaric. Mais la raiſon ou bien les réflexions nous ont rendu depuis le peuple de l'Europe le plus délicat & le plus difficile ſur toutes les bienſéances du théâtre. Nos Poëtes ne peuvent ſe tromper impunément aujourd'hui ſur le choix du tems & du lieu de leurs piéces.

Monſieur Racine ſoutient dans la Préface de Bajazet, dont la mort tragique étoit un événement récent, quand il le mit au théâtre, que l'éloignement des lieux où un événement eſt arrivé, peut ſuppléer à la diſtance des tems, & que nous ne mettons preſque point de différence entre ce qui eſt arrivé mille ans avant notre tems, & ce qui eſt arrivé

arrivé à mille lieues de notre pays. Je ne ſuis point de ſon ſentiment. On ne trouve perſonne qui ait vécu mille ans avant lui; mais on rencontre tous les jours des gens qui ont vécu dans ce pays eloigné de mille lieuës, & leurs récits nuiſent à la vénération qu'on prétend nous donner pour ces hommes devenus des Héros en paſſant la mer. D'ailleurs le commerce entre la France & Conſtantinople eſt ſi grand, que nous connoiſſons bien mieux les mœurs & les vſages des Turcs par les relations verbales de nos amis qui ont vécu avec eux, que nous ne connoiſſons ceux des Grecs & des Romains ſur le récit d'auteurs morts, & à qui l'on ne ſauroit demander des explications, quand ils ſont obſcurs ou trop ſuccincts. Un Poëte tragique ne ſauroit donc violer la notion générale que le monde a ſur les mœurs & ſur les coutumes des nations étrangeres, ſans préjudicier à la vraiſemblance de ſa piéce. Cependant les régles de notre théâtre & les uſages de notre ſcène tragique, qui veulent que les femmes ayent toujours beaucoup de part dans l'intrigue, & que l'amour y ſoit traité ſuivant nos manieres, empêchent que nous ne puiſſions nous conformer aux mœurs & aux coutumes des Na-

tions étrangeres. Il eſt vrai que les défauts qui réſultent de cet embarras ne ſont remarqués que par un petit nombre de perſonnes aſſez inſtruites pour les connoître; mais il arrive que, pour faire valoir leur érudition, elles exagerent ſouvent l'importance des défauts, & il ne ſe trouve que trop de gens qui ſe plaiſent à répéter leur critique. Je n'ajouterai plus qu'un mot à cette obſervation: c'eſt qu'à l'exception de Bajazet & du Comte d'Eſſex, toutes les Tragédies écrites depuis quatre-vingt ans, dont le ſujet étoit pris dans l'hiſtoire des deux derniers ſiécles, ſont tombées, leurs noms mêmes ſon oubliés.

La définition qu'Ariſtote fait de la Comédie, quand il l'appelle une imitation du ridicule des hommes, enſeigne ſuffiſamment quels ſujets lui ſont propres. Comme elle n'inflige pas d'autre peine aux perſonnages vicieux que le ridicule, elle n'eſt pas faite pour repréſenter les actions qui méritent des châtimens plus graves. On ne doit traduire à ſon tribunal que des hommes coupables envers la ſociété de délits légers.

* * *

SECTI-

SECTION XXI.

Du choix des sujets des Comédies. Où il en faut mettre la Scéne. Des Comédies Romaines.

J'ai rapporté plusieurs raisons pour montrer que les Poëtes tragiques doivent placer leur scéne dans des tems éloignés de nous. Des raisons opposées me font croire qu'il faut mettre la scène des Comédies dans les lieux & dans les tems où elle est représentée: que son sujet doit être pris entre les événemens ordinaires; & que ses personnages doivent ressembler par toutes sortes d'endroits au peuple pour qui l'on la compose. La comédie n'a pas besoin d'élever ses personnages favoris sur des piedestaux, puisque son but principal n'est point de les faire admirer pour les faire plaindre plus facilement: elle veut tout au plus nous donner pour eux quelque inquiétude causée par les contretems fâcheux qui leur arrivent, & qui doivent être plutôt des traverses que de véritables infortunes, afin que nous soyons plus satisfaits de les voir heureux à la fin de la piéce. Elle veut, en nous faisant rire aux

dépens des perſonnages ridicules, nous corriger des défauts qu'elle joue, afin que nous devenions meilleurs pour la ſociété. La Comédie ne ſauroit donc rendre le ridicule de ſes perſonnages trop ſenſible aux ſpectateurs. Les ſpectateurs, en démêlant ſans peine le ridicule des perſonnages, auront encore aſſez de peine à y reconnoître le ridicule qui peut être en eux.

Or nous ne pouvons pas reconnoître auſſi facilement la nature, quand elle paroît revêtuë de mœurs, de manieres, d'uſages & d'habits étrangers, que lorſqu'elle eſt miſe, pour ainſi dire, à notre façon. Les bienſéances d'Eſpagne, par exemple, ne nous étant pas auſſi connuës que celles de France, nous ne ſommes pas choqués du ridicule de celui qui les bleſſe, comme nous le ſerions, ſi ce perſonnage bleſſoit les bienſéances en uſage dans notre patrie & dans notre tems. Nous ne ſerions pas auſſi frappés de tous les traits qui peignent l'Avare, que nous le ſommes, ſi Harpagon exerçoit ſa léſine ſur la dépenſe d'une maiſon réglée ſuivant l'œconomie des maiſons d'Italie.

Nous reconnoiſſons toujours les hommes dans les Héros des Tragédies, ſoit que leur

ſcéne

ſcéne ſoit à Rome, ou à Lacédémone, parce que la Tragédie nous dépeint les grands vices & les grandes vertus. Or les hommes de tous les pays & de tous les ſiécles ſont plus ſemblables les uns aux autres dans les grands vices & dans les grandes vertus, qu'ils ne le ſont dans les coutumes, dans les uſages ordinaires, en un mot dans les vices & les vertus dont la Comédie veut faire le portrait. Ainſi les perſonnages de Comédie doivent être taillés, pour ainſi dire, à la mode du pays pour qui la Comédie eſt faite.

Plaute & Térence, dira-t'on, ont mis la ſcéne de la plupart de leurs piéces dans un pays étranger par rapport aux Romains pour qui ces Comédies étoient compoſées. L'intrigue de leurs pieces ſuppoſent les loix & les mœurs Greques. Mais ſi cette raiſon fait une objection contre mon ſentiment, elle ne ſuffit point pour prouver le ſentiment oppoſé à celui que j'expoſe. D'ailleurs je répondrai à l'objection, que Plaute & Térence ont pû ſe tromper. Quand ils compoſerent leurs piéces, la Comedie étoit à Rome un poëme d'un genre nouveau, & les Grecs avoient déja fait d'excellentes Comédies. Plaute & Térence, qui n'avoient rien dans

la langue latine qui pût leur servir de guide, imiterent trop servilement les Comédies de Ménandre & d'autres Poëtes Grecs, & ils jouerent des Grecs devant les Romains. Ceux qui transplantent quelqu'Art que ce soit d'un pays étranger dans leur patrie, en suivent d'abord la pratique de trop près, & ils font la mépriſe d'imiter chez eux les mêmes originaux que cet Art est en habitude d'imiter dans les lieux où ils l'ont appris. Mais l'expérience enseigne bientôt à changer l'objet de l'imitation: aussi les Poëtes Romains ne furent pas longtems à connoître que leurs Comédies plairoient davantage, s'ils en mettoient la scène dans Rome, & s'ils y jouoient le peuple même qui devoit en juger. Ces Poëtes le firent, & la Comédie composée dans les mœurs Romaines, se divisa même en plusieurs especes. On fit aussi des Tragédies dans les mœurs Romaines. Horace, le plus judicieux des Poëtes, sait beaucoup de gré à ceux de ses compatriotes qui les premiers introduisirent dans leurs Comédies des personnages Romains, & qui délivrerent ainsi la scène Latine d'une espece de tyrannie que des personnages étrangers y venoient exercer.

Nil

Nil intentatum noſtri liquere Poëtae:
Nec minimum meruere decus veſtigia Graeca
Auſi deſerere, et celebrare domeſtica facta,
Vel qui Praetextas, vel qui docuere Togatas (*).

Les Romains, en parlant de leurs Poëſies dramatiques, ont confondu quelquefois le genre avec l'eſpece. Je crois néanmoin devoir tâcher de débrouiller ici cette confuſion, pour faciliter l'intelligence de ce qui me reſte encore à dire ſur le ſujet que je traite actuellement.

La Poëſie dramatique des Romains ſe diviſoit d'abord en trois genres, qui ſe ſubdiviſoient en pluſieurs eſpeces. Ces trois genres étoient, la Tragédie, la Satire & la Comédie.

Les Romains avoient des Tragédies de deux eſpeces. Ils en avoient dont les mœurs & les perſonnages étoient Grecs, & ils les appelloient *Palliatae*, parce qu'on ſe ſervoit des habits des Grecs pour les repréſenter. Les Tragédies dont les mœurs & les perſonnages étoient Romains, s'appelloient *Praetextatae* ou *Praetextae*, du nom de l'habit que les perſonnes de condition portoient à Rome. Quoiqu'il ne nous ſoit demeuré qu'une Tragédie de cette eſpece, l'*Octavie* qui

(*) De Arte Poëtic. V. 285.

qui passe sous le nom de Séneque, nous savons néanmoins que les Romains en avoient un grand nombre. Telles étoient le Brutus qui chassa les Tarquins, & le Decius du Poëte Attius.

La Satire étoit une espece de Pastorale que quelques Auteurs disent avoir tenu le milieu entre la Tragédie & la Comédie. Nous n'en savons guéres davantage.

La Comédie, ainsi que la Tragédie, se divisoit prémiérement en deux especes; la Comédie Grecque ou *Palliata*, & la Comédie Romaine ou *Togata*, parce qu'on y introduisoit ordinairement de simples citoyens dont l'habit étoit le vêtement appellé *Toga*. *Togatae fabulae dicuntur quae scriptae sunt secundùm ritus & habitus hominum Togatorum, id est Romanorum*, dit Diomede (*) ancien Auteur, qui à écrit quand l'Empire Romain subsistoit encore.

La Comédie Romaine se subdivisoit à son tour en quatre especes; la Comédie *Togata*, proprement dite, la Comédie *Tabernaria*, les piéces Atellanes & les Mimes.

Les

(*) De Arte Gram. l. 3. c. 4.

Les piéces du premier caractere étoient très-ſérieuſes, & l'on y introduiſoit même des perſonnages de condition, ce qui les fait appeller quelquefois *Praetextae*. *Apud Romanos*, dit Diomede (*) *Praetextata*, *Tabernaria*, *Attellana*, *Planipes*. Les piéces du ſecond caractere étoient des Comédies un peu moins ſérieuſes. Leur nom venoit de *Taberna*, qui ſignifioit proprement un lieu de rendez-vous propre à raſſembler les perſonnes de conditions différentes, qui jouoient un rôle dans ces piéces.

Les Atellanes étoient des piéces telles à peu près que les Comédies Italiennes ordinaires, c'eſt-à-dire, dont le dialogue n'eſt point écrit. L'acteur des Atellanes jouoit donc ſon rôle d'imagination, & il le brodoit à ſon plaiſir. Tite-Live, en faiſant l'hiſtoire du progrès de la Comédie à Rome, dit que la jeuneſſe de Rome n'avoit pas voulu que cet amuſement devint un Art. Elle ſe l'étoit réſervé. Voilà pourquoi, ajoute-t'il (**), ceux qui jouent dans les Atellanes, conſervent tous les droits des citoyens, & qu'ils ſervent même dans les légions, comme s'ils ne montoient pas

(*) Ibid. cap. 4.
(**) Lib. 7.

pas sur le théâtre. *Eo institutum manet, ut Actores Atellanarum nec tribu moveantur, et stipendia tanquam expertes artis Ludicrae faciant.* Festus dit que les spectateurs n'avoient pas le droit de les faire démasquer, comme ils pouvoient faire démasquer, les autres Comédiens. On sait bien qu'ils n'en étoient pas quitte quelque-fois pour s'ôter le masque. *Atellani ius habent personam non ponere.* Tous ces Comédiens jouoient chaussés avec cette espece de souliers particuliers qu'on appelloit *Soque.* Le *Cothurne* étoit la chaussure de ceux qui jouoient les Tragédies.

Les Mimes ressembloient à nos farces, & leurs Acteurs jouoient déchaussés. Combien, dit Séneque, trouve-t'on de Sentences dans les Poëtes dont des Philosophes pourroient se faire honneur? Je ne parle point des Tragédies ni même des Comédies à longue robe, qui, par la gravité qu'elles gardent, tiennent le milieu entre les Comédies plaisantes & la Tragédie. Mais dans les Mimes mêmes, combien y a-t'il de maximes de Publius Syrus plus propres à être débitées par des Acteurs montés sur le *Soque*, & même sur le *Cothurne*, que par des Acteurs sans chaussure. *Quam multa Poëtae dicunt quae à Philosophis aut dicta*

dicta ſunt, aut dicenda (*). *Non attingam Tragicos aut Togatas noſtras. Habent enim haec quoque aliquid ſeveritatis, & ſunt inter Tragedias & Comedias mediae. Quantum diſertiſſimorum verſuum inter Mimos jacet? quam multa Publii, non excalceatis, ſed cothurnatis, dicenda ſunt.* Ce Publius Syrus étoit un Poëte qui faiſoit de ces Comédies appellées Mimes, & le rival de Laberius. Macrobe parle beaucoup de leur concurrence dans ſes Saturnales. Diomede acheve de confirmer ce que je viens de dire en écrivant (**): *Quarta ſpecies eſt Planipedia, Grecè dicitur Mimos, quod Actores planis pedibus proſcenium introirent, non ut Tragici Actores cum Cothurnis, neque ut Comici cum Soccis.* La quatriéme eſpece de Comédie eſt celle qu'on appelle *Comédie déchauſſée*, parce que les Acteurs qui la jouent, ne chauſſent point le Cothurne, comme les Acteurs qui repréſentent les Tragédies, ni le Soque, comme ceux qui repréſentent les Comédies des trois premiers genres. Les Grecs donnent le nom de Mimes à cette quatriéme eſpece de Comédie.

Nous

(*) Senec. Ep. 8.
(**) Lib. 2. c. 7. Lib. 3. c. 4.

Nous voyons par l'aventure qui arriva aux funérailles de Veſpaſien, où Suetone nous dit que ſuivant l'uſage, on jouoit le caractere du défunt dans une piéce de Mimes, qu'il y avoit de ces piéces dans les mœurs Romaines. L'avarice de cet Empereur n'en avoit pas été moins ſcandaleuſe, quoiqu'il l'égayât ſouvent par de bons mots, dont pluſieurs ſont venus juſqu'à nous (*). Tout le monde ſait, par exemple, le droit dont il ſe ſervit pour excroquer une ville qui vouloit dépenſer une grande ſomme à lui ériger une Statue. Meſſieurs, dit-il à ſes Deputés, en leur préſentant la paume de la main, voici la baſe où il faut placer votre Statue. *Favor Archimimus*, c'eſt le nom & la profeſſion de l'Acteur qui faiſoit le rôle de Veſpaſien, ayant demandé aux Directeurs du convoi, combien coutoit ſa pompe funébre, il s'écria, lorſqu'il eut apprit que la dépenſe montoit à des millions : Epargnons, Meſſieurs, donnez-moi cent mille écus, & jettez mon cadavre dans la riviere. Nous parlerons plus bas des Pantomimes, eſpece de Comédiens qui déclamoient ſans rien prononcer. Retournons à notre ſujet.

Nos

(*) Dion. lib. 66.

Nos Poëtes Lyriques & nos Poëtes Comiques ont fait la même mépriſe que Plaute & que Térence, lorſque notre goût perfectionné par Malherbe & par ſes ſucceſſeurs, devint aſſez difficile pour ne s'accommoder plus des anciennes farces; nos Poëtes Comiques François tâcherent de perfectionner leur tâche, comme les autres Poëtes avoient perfectionné la leur. Ces Poëtes Comiques ſans modéles, & peut-être ſans génie, trouvant que les Eſpagnols nos voiſins étoient déja riches en Comédies, copierent d'abord les Comédies Caſtillanes. Preſque tous nos Poëtes Comiques les ont imité, juſques à Moliere, qui après s'être égaré quelquefois, prit enfin pour toujours la route qu'Horace a jugé être la ſeule qui fût bonne. Ses dernieres Comédies, ſi on en excepte celle qu'il fit pour jouter contre Plaute, ſont dans mœurs Françoiſes. Je ne parle point des Comédies héroïques de Moliere, parce qu'il ſongea moins, en les écrivant, à faire des Comédies, qu'à compoſer des piéces dramatiques qui puſſent ſervir de liaiſons aux divertiſſemens deſtinés à former ces ſpectacles magnifiques que Louis XIV encore jeune donnoit à ſa Cour, & dont la mémoire s'eſt conſervée dans les pays étrangers, autant que celle de ſes conquêtes.

Le Public, qui ne ſort gueres du bon goût, lorſqu'il y eſt entré a rejetté depuis quelques années les Comédies compoſées dans des mœurs étrangeres, avec leſquelles on auroit voulu l'amuſer. En effet, a moins que de connoître l'Eſpagne & les Eſpagnols (connoiſſance qu'un Poëte n'eſt pas en droit d'exiger du ſpectateur) on n'entend pas le fin de la plupart des plaiſanteries de ſes piéces. Combien y a t'il de ſpectateurs qui ne comprennent pas la moitié des plaiſanteries de Dom Japhet? celle, par exemple, qui roule ſur le reproche que les Caſtillans qui prononcent bien & nettement, font aux Portugais qui prononcent mal, & qui mangent une partie des ſyllabes. Ce ſont *les guenons qui parlent Portugais.*

Nous avons eu depuis quatre-vingt ans deux différentes troupes de Comédiens Italiens établis à Paris. Ces Comédiens ont été obligés de parler François; c'eſt la langue de ceux qui les payent. Mais comme les piéces Italiennes qui ne ſont point compoſées dans nos mœurs, ne peuvent amuſer le public, les Comédiens dont je parle ont encore été obligés de jouer des piéces écrites dans les mœurs Françoiſes. Les premiers Auteurs Anglois qui mirent en leur langue les Comédies de Molie-

Moliere, les traduiſirent mot à mot. Ceux qui l'ont fait dans la ſuite, ont accommodé la Comédie Françoiſe aux mœurs Angloiſes. Ils en ont changé la ſcène & les incidens, & elles en ont plu davantage. C'eſt ainſi que Monſieur Wycherley en uſa, lorſqu'il fit du Miſantrope de Moliere ſon *Homme au franc procedé*, qu'il ſuppoſe être un Anglois & homme de mer.

Nos premiers faiſeurs d'Opera ſe ſont égarés, ainſi que nos Poëtes Comiques, pour avoir imité trop ſervilement les Opera des Italiens de qui nous empruntions ce genre de ſpectale, ſans faire attention que le goût des François ayant été élevé par les Tragédies de Corneille & de Racine, ainſi que par les Comédies de Moliere, il exigeoit plus de vraiſemblance, qu'il demandoit plus de régularité & plus de dignité dans les Poëmes dramatiques, qu'on n'en exige au-delà des Alpes. Auſſi nous ne ſaurions plus lire aujourd'hui ſans dédain l'Opera de Gilbert, & la Pomone de l'Abbé Perrin. Ces piéces écrites depuis ſoixante-huit ans, nous paroiſſent des Poëmes gothiques compoſés cinq ou ſix générations avant nous. Monſieur Quinault, qui travailla pour notre théâtre Lyrique après les Auteurs que j'ai cités, n'eut

pas fait deux Opera, qu'il comprit bien que les perſonnages de bouffons, eſſentiels dans les Opera d'Italie, ne convenoient pas dans des Opera faits pour des François. Theſée eſt le dernier Opera où Monſieur Quinault ait introduit des bouffons; & le ſoin qu'il a pris d'annoblir leur caractere, montre qu'il avoit déja ſenti que ces rôles étoient hors de leur place dans des Tragédies faites pour être chantées, autant que dans des Tragédies faites pour être déclamées.

Il ne ſuffit pas que l'Auteur d'une Comédie en place la ſcène au milieu du peuple qui la doit voir repréſenter, il faut encore que ſon ſujet ſoit à la portée de tout le monde, & que tout le monde puiſſe en concevoir ſans peine le nœud, le dénouëment, & entendre la fin du dialogue des perſonnages. Une Comédie qui roule ſur le détail d'une profeſſion particuliere, & dont le Public, généralement parlant, n'eſt pas inſtruit, ne ſauroit réuſſir. Nous avons vu échouer une Comédie, parce qu'il falloit avoir plaidé longtems pour l'entendre. Ces farces, dont le ſujet éternel eſt le train de vie de gens de mauvaiſes mœurs & d'un certain étage, ſont autant contre les regles que contre la bienſéance. Il n'eſt qu'un certain nombre de perſonnes qui

qui ayent aſſez frequenté les originaux dont on expoſe des copies, pour juger ſi les caracteres & les événemens ſont traités dans la vraiſemblance. On ſe laſſe de la mauvaiſe compagnie ſur le théâtre, comme on s'en laſſe dans le monde, & l'on dit des Poëtes de pareilles piéces, ce que Deſpréaux dit du ſatyrique Regnier.

SECTION XXII.

Quelques remarques ſur la Poëſie Paſtorale & ſur les Bergers des Eglogues.

La ſcène des Poëmes Bucoliques doit toujours être à la campagne, du moins elle ne doit être ailleurs que pour quelques momens : En voici la raiſon. L'eſſence des Poëmes Bucoliques conſiſte à emprunter des prés, des bois, des arbres, des animaux, en un mot, de tous les objets qui parent nos campagnes, les metaphores, les comparaiſons & les autres figures dont le ſtyle de ces poëmes eſt ſpecialement formé. Il faut donc ſuppoſer que les Interlocuteurs des Poëſies Paſtorales ayent ces objets devant leurs yeux. Le fonds de ces eſpeces de tableaux doit toujours, pour ainſi dire, être un payſage. Ainſi

les actions violentes & sanguinaires ne sauroient être le sujet d'une Eglogue. Des personnages agités par des passions furieuses & tragiques doivent être insensibles aux beautés rustiques. Il seroit entiérement contre la vraisemblance qu'ils fissent assez d'attention sur les objets qui se présentent à la campagne, pour en tirer leurs figures. Un Général qui donne une bataille, fait-il réflexion si le terrein qu'il fait occuper par son corps de réserve, seroit propre pour y asseoir une maison de campagne?

Je ne crois pas qu'il soit de l'essence de l'Eglogue de ne faire parler que des amoureux. Puisque les Bergers d'Egypte & d'Assyrie sont les premiers Astronomes, pourquoi ce qui se trouve de plus facile & de plus curieux dans l'Astronomie ne seroit-il pas un sujet propre pour la Poësie Bucolique? Nous avons vu des Auteurs qui ont traité cette matiere en forme d'Eglogue avec un succès auquel toute l'Europe a donné son applaudissement. Le premier livre de la Pluralité des Mondes traduite en tant de Langues, est la meilleure Eglogue qu'on nous ait donnée depuis cinquante ans. Les descriptions & les images que font ses Interlocuteurs, sont très-convenables au caractere de la Poësie Pastorale,

rale, & il y a pluſieurs de ces images que Virgile auroit employées volontiers.

J'ai dit que les perſonnages tragiques nous intéreſſent toujours par le caractere de leurs paſſions & par l'importance de leurs aventures; mais il n'en eſt pas de même des aventures des Eglogues ni de leurs perſonnages. Ces perſonnages qui ne doivent point être expoſés à de grands dangers, ni tomber dans des malheurs véritablement tragiques & capables par leur nature de nous émouvoir beaucoup, veulent, ſuivant mon ſentiment, être copiés d'après ce que nous voyons dans notre pays. La ſcène des Eglogues, ainſi que celle des Comédies, doit être placée dans nos campagnes, & leur ſujet doit être une imitation des événemens qui peuvent y arriver.

Il eſt vrai que nos Bergers & nos Payſans ſont ſi groſſiers, qu'on ne ſauroit peindre d'après eux les perſonnages des Eglogues: mais nos Payſans ne ſont pas les ſeuls qui puiſſent emprunter des agrémens de la campagne les figures de leurs diſcours. Un jeune Prince qui s'égare à la chaſſe, & qui ſeul, ou bien avec un confident, parle de ſa paſſion, & qui emprunte ſes images & ſes comparaiſons des beautés ruſtiques, eſt un excel-

lent perſonnage pour une Idille. La fiction ne ſe ſoutient que par ſa vraiſemblance, & la vraiſemblance ne ſauroit ſubſiſter dans un Ouvrage où l'on n'introduit que des perſonnages dont le caractere eſt entierement oppoſé au naturel que nous avons toujours devant les yeux. Ainſi je ne ſaurois approuver ces porte-houlettes doucereux qui diſent tant de choſes merveilleuſes en tendreſſe & ſublimes en fadeur, dans quelques-unes de nos Eglogues. Ces prétendus paſteurs ne ſont point copiés, ni même imités d'après Nature, mais ils ſont des êtres chimériques inventés à plaiſir par des Poëtes qui ne conſulterent jamais que leur imagination pour les forger. Ils ne reſſemblent en rien aux habitans de nos campagnes & à nos Bergers d'aujourd'hui, malheureux Payſans, occupés uniquement à ſe procurer par les travaux pénibles d'une vie laborieuſe, de quoi ſubvenir aux beſoins les plus preſſans d'une famille toujours indigente. L'âpreté du climat ſous lequel nous vivons, les rend groſſiers, & les injures de ce climat multiplient encore leurs beſoins. Ainſi les Bergers langoureux de nos Eglogues ne ſont point d'après Nature: leur genre de vie, dans lequel ils font entrer les plaiſirs les plus délicats entremêlés des ſoins

de

de la vie champêtre, & ſurtout de l'attention à bien faire paître leur cher troupeau, n'eſt pas le genre de vie d'aucun de nos concitoyens.

Ce n'eſt point avec de pareils phantômes que Virgile & les autres Poëtes de l'Antiquité ont peuplé leurs aimables payſages; ils n'ont fait qu'introduire dans leurs Eglogues les Bergers & les Payſans de leur pays & de leur tems un peu annoblis. Les Bergers & les Paſteurs d'alors étoient libres de ces ſoins qui dévorent les nôtres. La plupart de ces habitans de la campagne étoient des eſclaves que leurs maîtres avoient autant d'attention à bien nourrir, qu'un Laboureur en a du moins pour bien nourrir ſes chevaux. Le ſoin des enfans de ces eſclaves regardoit leur maître dont ils faiſoient la richeſſe. D'autres enfin étoient chargés de l'embarras de pourvoir aux néceſſités de ces Bergers. Auſſi tranquilles donc ſur leur ſubſiſtance que le Religieux d'une riche Abbaye, ils avoient la liberté d'eſprit néceſſaire pour ſe livrer aux goûts que la douceur du climat, dans les contrées qu'ils habitoient, faiſoient naître en eux. L'air vif & preſque toujours ſerein de ces régions ſubtiliſoit leur ſang, & les diſpoſoit à la Muſique, à la Poëſie & aux plaiſirs les moins

grossiers. Beaucoup d'entre eux étoient encore nés ou élevés dans les maisons que leur maître avoit dans une ville, & ce maître ne leur avoit pas plaint une éducation qui tournoit toujours à son profit, soit qu'il voulût vendre ou garder ces esclaves. Aujourd'hui même, quoique l'état politique de ces contrées n'y laisse point les habitans de la campagne dans la même aisance où ils étoient autrefois; quoiqu'ils n'y reçoivent plus la même éducation, on les voit encore néanmoins sensibles à des plaisirs fort au-dessus de la portée de nos Payſans. C'est avec la guitare sur le dos que les Payſans d'une partie de l'Italie gardent leurs troupeaux, & qu'ils vont travailler à la culture de la terre: ils savent encore chanter leurs amours dans des vers qu'ils composent sur le champ, & qu'ils accompagnent du son de leurs instrumens. Ils les touchent, sinon avec délicatesse, du moins avec assez de justesse; c'est ce qui s'appelle *improuiser*. Vida Evêque d'Alba dans le seiziéme siécle, & Poëte si connu par l'élégance de ses vers Latins, nous dépeint les Payſans ses compatriotes & ses contemporains, tels à peu près que ceux sur lesquels il dit qne Virgile avoit moulé les personnages de ses Eglogues.

Quin

Quin etiam agricolas ea fandi nota voluptas
Exercet, dum læta ſeges, dum trudere gemmas
Incipiunt vites, ſitientiaque aetheris imbrem
Prata bibunt, ridentque, ſatis ſurgentibus, agri. (*)

Quoique nos Payſans ſoient infiniment plus groſſiers que ceux de la Sicile & d'une partie du Royaume de Naples; quoiqu'ils ne connoiſſent ni vers ni guitare, nos Poëtes font néanmoins de leurs Bergers des chantres plus ſavans & plus délicats, ils en font des perſonnages bien plus ſubtils en tendreſſe que ceux de Gallus & de Virgile. Nos galans porte-houlettes ſont paîtris de métaphyſique amoureuſe; ils ne parlent d'autre choſe, & les moins délicats ſe montrent capables de faire un commentaire ſur l'Art qu'Ovide profeſſoit à Rome ſous Auguſte. Pluſieurs de nos chanſons fâites il y a quatre-vingt ans, & quand le goût dont je parle ici, regnoit avec plus d'empire, ſont infectées des mêmes niaiſeries. S'il en eſt quelques unes où la paſſion parle toute pure, & dont les Auteurs n'invoquerent Appollon que pour trouver la rime, combien d'autres ſont remplies d'un amour ſophiſtiqué qui ne reſſemble en rien à la Nature?

Les

(*) Poët. lib. 3. V. 92.

Les Auteurs de ces chanſons, en voulant feindre des ſentimens qui n'étoient pas les leurs, ni peut-être ceux de leur âge, ſe ſont encore métamorphoſés en Bergers imaginaires dans leurs froids délires. On ſent dans tous leurs vers un Poëte plus glacé qu'un vieil Eunuque.

SECTION XXIII.

Quelques remarques ſur le Poëme Epique. Obſervation touchant le lieu & le tems où il faut prendre ſon ſujet.

Un Poëme Epique étant l'ouvrage le plus difficile que la Poëſie Françoiſe puiſſe entreprendre, à cauſe des raiſons que nous expoſerons en parlant du génie de notre langue & de la meſure de nos vers, il importeroit beaucoup au Poëte qui oſeroit en compoſer un, de choiſir un ſujet où l'intérêt général ſe trouvât réuni avec l'intérêt particulier. Qu'il n'eſpere pas de réuſſir, s'il n'entretient point les François des lieux fameux dans leur hiſtoire, & s'il ne leur parle point des perſonnages & des événemens auſquels ils prennent déja un intérêt, s'il eſt permis de

de parler ainſi, national. Tous les endroits de l'Hiſtoire de France qui ſont mémorables, ne nous intéreſſent pas même également. Nous ne prenons un grand intérêt qu'à ceux dont la memoire eſt encore aſſez récente. Les autres ſont preſque devenus pour nous les événemens d'une Hiſtoire étrangere, d'autant plus que nous n'avons pas le ſoin de perpétuer le ſouvenir des jours heureux à la Nation par des fêtes & par des jeux anniverſaires, ni celui d'éterniſer la mémoire de nos Héros, ainſi que le pratiquoient les Grecs & les Romains. Combien peu y en a-t'il parmi nous qui s'affectionnent aux événemens arrivés ſous Clovis & ſous la premiere race de nos Rois? Pour rencontrer dans notre Hiſtoire un ſujet qui nous intéreſſe vivement, je ne crois pas qu'il fallût remonter plus haut que Charles VII.

Il eſt vrai que les raiſons que nous avons alléguées pour montrer qu'on ne devoit point prendre une action trop récente pour le ſujet d'une Tragédie, prouvent auſſi qu'une action trop récente ne doit pas être le ſujet d'un Poëme Epique. Que le Poëte choiſiſſe donc ſon ſujet en des tems qui ſoient à une diſtance convenable de ſon ſiécle, c'eſt-à-dire, en des tems que nous n'ayons pas encore

re perdus de vuë, & qui ſoient cependant aſſez éloignés de nous, pour qu'il puiſſe donner aux caracteres la nobleſſe néceſſaire, ſans qu'elle ſoit expoſée à être démentie par une tradition encore trop récente & trop commune.

Quand bien même il ſeroit vrai que nos mœurs, nos combats, nos fêtes, nos cérémonies & notre Religion ne fourniroient point aux Poëtes une matiere auſſi heureuſe que celle que fourniſſoit à Virgile le ſujet qu'il a traité, il ne ſeroit pas moins néceſſaire d'emprunter de notre Hiſtoire les ſujets des poëmes Epiques. Ce ſeroit un inconvénient, mais il en épargneroit un plus grand, le défaut d'intérêt particulier. Mais la choſe n'eſt pas ainſi. La pompe d'un carrouſel & les évenemens d'un tournois ſont des ſujets plus magnifiques par eux-mêmes que les jeux qui ſe firent au tombeau d'Anchiſe, & dont Virgile ſait faire un ſpectacle ſi ſuperbe. Quelles peintures ce Poëte n'auroit-il pas faites des effets de la poudre à canon dans les différentes opérations de guerre dont elle eſt le reſſort? Les miracles de notre Religion ont un merveilleux qui n'eſt pas dans les fables du Paganiſme. Qu'on voie avec quel ſuccès Corneille les a traités

tés dans Polieucte, & Racine dans Athalie. Si l'on reprend Sannazar, l'Arioſte & d'autres Poëtes, d'avoir mêlé mal-à-propos la Religion Chrétienne dans leurs Poëmes, c'eſt qu'ils n'en ont point parlé avec la dignité & la décence qu'elle exige; c'eſt qu'ils ont allié les fables du Paganiſme aux vérités de notre Religion. C'eſt qu'ils ſont, comme dit Deſpréaux, follement idolâtres en des ſujets chrétiens. On les blâme de n'avoir pas ſenti qu'il étoit contre la raiſon, pour ne rien dire de plus fort, de ſe permettre en parlant de notre Religion, la même liberté que Virgile pouvoit prendre, en parlant de la ſienne. Que ceux qui ne voudroient pas faire le choix du ſujet d'un Poëme Epique, tel que je le propoſe, alléguent donc leur véritable excuſe: c'eſt que le ſecours de la Poëſie des Anciens leur étant néceſſaire, pour rendre leur verve féconde, ils aiment mieux traiter les mêmes ſujets que les Poëtes Grecs & les Poëtes Latins ont traités, que des ſujets modernes où ils ne pourroient pas s'aider auſſi facilement de la Poëſie du ſtyle & de l'invention des premiers. Nous dirons encore quelque choſe dans la ſuite ſur ce ſujet-là.

SECTI-

SECTION XXIV.

Des actions allégoriques & des personnages allégoriques par rapport à la Peinture.

Notre matiere nous conduit naturellement à traiter ici de compositions & des personnages allégoriques, soit en Poësie, soit en Peinture. Parlons d'abord des Allégories Pittoresques.

La composition allégorique est de deux espèces. Ou le Peintre introduit des personnages allégoriques dans une composition historique, c'est-à-dire, dans la représentation d'une action qu'on croit être arrivée réellement, comme est le sacrifice d'Iphigénie, & c'est ce qu'on appelle faire une composition mixte: Ou le Peintre imagine ce qu'on appelle une composition purement allégorique, c'est-à-dire, qu'il invente une action qu'on sait bien n'être jamais arrivée réellement, mais de laquelle il se sert comme d'une emblême, pour exprimer un événement véritable. Avant que de nous étendre avantage sur ce sujet, parlons des personnages allégoriques.

Les

Les perſonnages allégoriques ſont des êtres qui n'exiſtent point, mais que l'imagination des Peintres a conçus, & qu'elle a enfantés en leur donnant un nom, un corps & des attributs. C'eſt ainſi que les Peintres ont perſonnifié les vertus, les vices, les royaumes, les provinces, les villes, les ſaiſons, les paſſions, les vents & les fleuves. La France repréſentée ſous une figure de femme: le Tibre repréſenté ſous une figure d'homme couché; & la Calomnie ſous une figure de Satyre, ſont des perſonnages allégoriques.

Ces perſonnages allégoriques ſont de deux eſpeces. Les uns ſont nés depuis pluſieurs années. Depuis longtems ils ont fait fortune. Ils ſe ſont montrés ſur tant de théâtres, que tout homme un peu lettré les reconnoît d'abord à leurs attributs. La France repréſentée par une femme, la couronne fermée en tête, le ſceptre à la main, & couverte d'un manteau bleu ſemé de fleurs de lys d'or: le Tibre repréſenté par une figure d'homme couché, ayant à ſes pieds une Louve qui allaite deux enfans, ſont des perſonnages allégoriques inventés depuis longtems, & que tout le monde reconnoît pour ce qu'ils ſont. Ils ont acquis, pour ainſi

dire, droit *de bourgeoiſie* parmi le genre humain. Les perſonnages allégoriques modernes ſont ceux que les Peintres ont inventés depuis peu, & qu'ils inventent encore, pour exprimer leurs idées. Ils les caractériſent à leur mode, & ils leur donnent les attributs qu'ils croyent les plus propres à les faire reconnoître.

Je ne parlerai que des perſonnages allégoriques de la premiere eſpece, c'eſt-à-dire, des aînés ou des anciens. Leurs cadets, qui depuis une centaine d'années ſont ſortis du cerveau des Peintres, ſont des inconnus & des gens ſans aveu, qui ne méritent pas qu'on en faſſe aucune mention. Ils ſont des chiffres dont perſonne n'a la clef, & même peu de gens la cherchent. Je me contenterai donc de dire à leur ſujet que l'inventeur fait ordinairement un mauvais uſage de ſon eſprit, quand il l'occupe à donner le jour à de pareils êtres. Les Peintres qui paſſant aujourd'hui pour avoir été les plus grands Poëtes en peinture, ne ſont pas ceux qui ont mis au monde le plus grand nombre de perſonnages allégoriques. Il eſt vrai que Raphaël en a produit de cette eſpece; mais ce Peintre ſi ſage ne les employe que dans les ornemens qui ſervent de bordure ou

de

de ſoutien à ſes tableaux dans l'appartement de la ſignature. Il a même pris la précaution d'écrire le nom de ces perſonnages allégoriques ſous leur figure. (*) Quoique Raphaël fût très-capable de les rendre reconnoiſſables, néanmoins on ne trouve pas que cette précaution ſoit inutile, & l'on ſouhaite même quelquefois qu'il l'eût pouſſée juſques à nous donner une explication des ſymboles dont il les orne. Car bien que l'inſcription apprenne leur nom, on a encore beaucoup de peine à deviner la valeur & le mérite de tous les attributs emblématiques dont ils ſont ornés.

Revenons aux perſonnages allégoriques anciens, & voyons l'uſage qu'il eſt permis d'en faire dans les compoſitions hiſtoriques. Le ſentiment des perſonnes habiles eſt, que les perſonnages allégoriques n'y doivent être introduits qu'avec une grande diſcrétion, puiſque ces compoſitions ſont deſtinées à repréſenter un événement arrivé réellement, & dépeint comme on croit qu'il eſt arrivé. Ils n'y doivent même entrer dans les occaſions où l'on peut les introduire, que com-

(*) Ces figures allégoriques ont été gravées par G. Audran.

me l'écu des armes ou les attributs des perſonnages principaux, qui ſont des perſonnages hiſtoriques. C'eſt ainſi qu'Harpocrate, le Dieu du Silence, ou Minerve, peuvent être placés à côté d'un Prince pour déſigner ſa diſcrétion & ſa prudence. Je ne penſe pas que les perſonnages allégoriques y doivent être eux-mêmes des acteurs principaux. Des perſonnages que nous connoiſſons pour des phantômes imaginés à plaiſir, à qui nous ne ſaurions prêter des paſſions pareilles aux nôtres, ne peuvent pas nous intéreſſer beaucoup à ce qui leur arrive.

D'ailleurs, la vraiſemblance ne peut être obſervée trop exactement en Peinture non plus qu'en Poëſie. C'eſt à proportion de l'exactitude de la vraiſemblance que nous nous laiſſons ſéduire plus ou moins par l'imitation. Or des perſonnages allégoriques employés comme acteurs dans une compoſition hiſtorique, doivent en altérer la vraiſemblance. Le tableau de la gallerie du Luxembourg qui repréſente l'arrivée de Marie de Médicis à Marſeille, eſt une compoſition hiſtorique. Le Peintre a voulu repréſenter l'événement ſuivant la vérité. La Reine aborde ſur les galeres de Toſcane.

On

On reconnoît les Seigneurs & les femmes de condition qui l'accompagnerent ou qui la reçurent. Ainſi les Néréïdes & les Tritons ſonnant de leurs *conques*, que Rubens a placés dans le port, pour exprimer l'allégreſſe avec laquelle cette Ville maritime reçoit la nouvelle Reine, ne font point un bon effet, ſuivant mon ſentiment. Je ſai bien qu'il ne parut aucune des divinités de la mer à cette cérémonie, & cette eſpece de menſonge détruit une partie de l'effet que l'imitation faiſoit ſur moi. Je trouve que Rubens auroit dû embellir ſon port d'ornement plus compatibles avec la vraiſemblance. Que les choſes que vous inventez pour rendre votre ſujet plus capable de plaire, ſoient compatibles avec ce qui eſt de vrai dans ce ſujet. Le Poëte ne doit pas exiger du ſpectateur une foi aveugle, & qui ſe ſoumette à tout. Voilà comme parle Horace (*).

Ficta, voluptatis cauſa, ſint proxima veris,
Nec quodcumque volet, poſcat ſibi fabula credi.

Je ſuis encore perſuadé que le magnifique tableau qui repréſente l'accouchement de Marie de Médicis, plairoit davantage, ſi Rubens, au lieu du Génie & des autres figures

(*) De Arte poët.

allégoriques qui entrent dans l'action du tableau, y avoit fait paroître celles des femmes de ce tems-là qui pouvoient assister aux couches de la Reine. On le regarderoit avec plus de satisfaction, si Rubens avoit exercé sa Poësie à représenter les unes contentes, les autres transportées de joie, quelques-unes sensibles aux douleurs de la Reine, & d'autres un peu mortifiées de voir un Dauphin en France. Les Peintres sont Poëtes, mais leur Poësie ne consiste pas tant à inventer des chimeres ou des jeux d'esprit, qu'à bien imaginer quelles passions & quels sentimens l'on doit donner aux personnages, suivant leur caractere & la situation où l'on les suppose, comme à trouver les expressions propres à rendre ces passions sensibles, & à faire deviner ces sentimens. Je ne me souviens pas que Raphaël ni le Poussin ayent jamais fait l'usage vicieux des personnages allégoriques que j'ose critiquer dans le tableau de Rubens.

Mais, me dira-t-on, les Peintres ont été de tout tems en possession de peindre des Tritons & des Néréïdes dans leurs tableaux, quoiqu'on n'en ait jamais vû dans la nature:

Pictoribus atque Poëtis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

Pour-

Pourquoi donc reprendre Rubens de les avoir introduits dans le tableau qui repréſente l'arrivée de Marie de Médicis à Marſeille? Le nud de ces Divinités fait un effet merveilleux dans la compoſition, parmi tant de figures habillées que l'hiſtoire obligeoit d'y mettre.

Je réponds que cette licence donnée aux Peintres & aux Poëtes, doit s'entendre, comme Horace l'explique lui-même, *ſed non ut placidis coëant immitia.* C'eſt-à-dire, que cette licence ne s'étend point à raſſembler en un même tableau des choſes incompatibles, comme ſont l'arrivée de Marie de Médicis à Marſeille, & des Tritons qui ſonnent de leurs *conques* dans le port. Marie de Médicis n'a jamais dû ſe rencontrer en un même lieu avec des Tritons, quand bien même on ſuppoſeroit *un lieu Pittoreſque*, comme Monſieur Corneille vouloit qu'on ſupposât un lieu théâtral. Si Rubens avoit beſoin de figures nues pour faire valoir ſon deſſein & ſon coloris, il pouvoit introduire dans ſon tableau des Forçats aidans au débarquement, & les mettre en telle attitude qu'il auroit voulu.

Ce n'eſt point que je diſpute aux Peintres le droit qui leur eſt acquis de peindre des Sirenes, des Tritons, des Néréïdes, des Fau-

nes & toutes les divinités fabuleuſes, nobles chimeres dont l'imagination des Poëtes peupla les eaux & les forêts, & enrichit toute la Nature. Ma critique n'eſt point fondée ſur ce qu'il n'y eut jamais de Sirene & de Néréïdes, mais ſur ce qu'il n'y en avoit plus, pour ainſi dire, dans les tems où arriva l'événément qui donne lieu à cette diſcuſſion. Je tomberai d'accord qu'il eſt des compoſitions hiſtoriques où les Sirenes & les Tritons, comme les autres Divinités fabuleuſes, peuvent avoir part à une action. Ce ſont les compoſitions qui repréſentent des événemens arrivés durant le Paganiſme, & quand le monde croyoit que ces Divinités exiſtoient réellement. Mais ces mêmes Divinités ne doivent pas avoir part à l'action dans les compoſitions hiſtoriques qui repréſentent des événemens arrivés depuis l'extinction du Paganiſme, & dans des tems où elles avoient déja perdu l'eſpece d'*être*, que l'opinion vulgaire leur avoit donnée en d'autres ſiécles. Elles ne peuvent être introduites dans ces dernieres compoſitions que comme des figures allégoriques & des ſymboles. Or nous avons déja vû que les perſonnages allégoriques ne doivent entrer dans les compoſitions hiſtoriques, que comme des perſonnages hiſtoriques.

Le

Le ſpectateur ſe prête ſans peine à la croyance qui avoit cours dans les tems où l'événement que le Peintre & le Poëte repréſentent, eſt arrivé. Ainſi je regarde Iris comme un perſonnage hiſtorique dans la repréſentation de la mort de Didon. Venus & Vulcain ſont des perſonnages hiſtoriques dans la vie d'Enée. Nous ſommes en habitude de nous prêter à la ſuppoſition que ces divinités ayent exiſté véritablement dans ces tems-là, parce que les hommes croyoient alors l'exiſtence de ces Divinités. Le Peintre qui repréſente les aventures d'un Héros Grec ou Romain, peut donc y faire intervenir toutes les Divinités comme des perſonnages principaux. Il peut à ſon gré embellir ſes compoſitions avec les Tritons & les Sirenes. Il ne fait rien contre ſon ſyſtême. Je l'ai déja dit, les livres qui firent l'occupation de notre jeuneſſe, la vraiſemblance qu'on trouve à voir un Héros ſecouru par les Dieux qu'il adoroit, nous mettent en diſpoſition de nous prêter ſans aucune peine à la fiction. A force d'entendre parler durant notre enfance des amours de Jupiter & des paſſions des autres Dieux, nous ſommes en habitude de les regarder comme des êtres qui auroient autrefois exiſté, étant ſujets à des paſſions du mê-

me genre que les nôtres. Quand nous lisons l'hiſtoire de la bataille de Pharſale, ce n'eſt que par réflexion que nous diſtinguons le genre d'exiſtence que Jupiter foudroyant avoit dans ces tems-là, d'avec le genre d'exiſtence de Céſar & de Pompée.

Mais ces Divinités changent de nature, pour ainſi dire, & deviennent des perſonnages purement allégoriques dans la repréſentation des événemens arrivés en un ſiécle où le ſyſtême du Paganiſme n'avoit plus cours. Quand on les introduit dans ces événemens comme des perſonnages véritables, je les comparerois volontiers à ces Saints, les Patrons de ceux qui faiſoient peindre des ſujets de dévotion, & que les Peintres plaçoient autrefois dans des tableaux plus dévots que ſenſés, ſans égard pour la chronologie, ni pour la vraiſemblance. On y voyoit ſaint Jérôme préſent à la Céne, & ſaint François aſſiſter au Crucifiment. Cet uſage vicieux eſt relegué depuis longtems dans les tableaux de village.

Après avoir diſcouru des perſonnages allégoriques, il convient de retourner aux compoſitions allégoriques. Une telle compoſition eſt la repréſentation d'une action qui n'arriva jamais, & que le Peintre invente à plai-

plaiſir, pour repréſenter un ou pluſieurs événemens merveilleux, qu'il ne veut point traiter, en s'aſſujettiſſant à la vérité hiſtorique. Les Peintres font ſervir encore ces compoſitions à peu près au même uſage que les Egyptiens employoient leurs figures Hiérogliphiques, c'eſt-à-dire, pour mettre ſenſiblement ſous nos yeux quelque vérité générale de la Morale.

Les compoſitions allégoriques ſont de deux eſpeces; les unes ſont purement allégoriques, parce qu'il n'entre dans leur compoſition que de ces perſonnages ſymboliques éclos du cerveau des Peintres & des Poëtes. De ce genre ſont deux tableaux du Corrége peints en détrempe, & qu'on peut voir dans le cabinet du Roi. Dans l'un, le Peintre a repréſenté l'homme tyranniſé par les paſſions; & dans l'autre, il exprime d'une maniere ſymbolique l'empire de la vertu ſur les paſſions. Les compoſitions allégoriques de la ſeconde eſpece, ſont celles où le Peintre mêle des perſonnages hiſtoriques avec les perſonnages allégoriques. Ainſi l'apothéoſe de Henri IV. & l'avénement de Marie de Médicis à la Régence, repréſentés dans le tableau qui eſt au fonds de la gallerie du Luxembourg, ſont une compoſition mixte. L'action du tableau

eſt

eſt feinte, mais le Peintre introduit dans cette action qui eſt le type de l'Arrêt du Parlement, par lequel la Régence fut déferée à la Reine, Henri IV. & pluſieurs autres perſonnages hiſtoriques.

Il eſt rare que les Peintres réuſſiſſent dans les compoſitions purement allégoriques, parce qu'il eſt preſque impoſſible que dans les compoſitions de ce genre, ils puiſſent faire connoître diſtinctement leur ſujet, & mettre toutes leurs idées à portée des ſpectateurs les plus intelligens. Encore moins peuvent-ils toucher le cœur, peu diſpoſé à s'attendrir pour des perſonnages chimériques, en quelque ſituation qu'on les repréſente. La compoſition purement allégorique ne devroit donc être miſe en œuvre que dans une néceſſité urgente, & pour tirer le Peintre d'un embarras dont il ne pourroit ſortir par la route ordinaire. Il ne ſauroit entrer dans cette compoſition qu'un petit nombre de figures, & les figures ne ſauroient être trop faciles à reconnoître. Si l'on ne l'entend pas aiſément, on la laiſſe comme un vain *galimatias*. Il eſt des *galimatias* en Peinture auſſi-bien qu'en Poëſie.

Je ne me ſouviens que d'une ſeule compoſition purement allégorique qui puiſſe être citée

citée comme un modéle, & que le Pouſſin & Raphaël vouluſſent avoir faite. Je juge ici de leurs ſentimens par leurs ouvrages. Il eſt vrai qu'il paroît impoſſible d'imaginer en ce genre rien de meilleur qne cette idée élégante par ſa ſimplicité, & ſublime par ſa convenance avec le lieu où elle devoit être placée. Auſſi fût-elle la production du Prince de Condé le dernier mort (*), je ne dirai pas le Prince, mais l'homme de ſon tems né avec la conception la plus vive & l'imagination la plus brillante.

Le Prince dont je parle, faiſoit peindre dans la gallerie de Chantilly l'hiſtoire de ſon pere connu vulgairement en Europe ſous le nom du Grand Condé. Il ſe rencontroit un inconvénient dans l'exécution du projet. Le Héros, durant ſa jeuneſſe, s'étoit trouvé lié d'intérêt avec les ennemis de l'Etat, & il avoit fait une partie de ſes belles actions, quand il ne portoit pas les armes pour ſa patrie. Il ſembloit donc qu'on ne dût point faire parade de ces faits d'armes dans la gallerie de Chantilly. Mais d'un autre côté, quelques-unes de ces actions, comme le ſecours de Cambrai, & la retraite de devant Arras, étoient ſi brillantes qu'il devoit être bien

(*) Henri Jules.

bien mortifiant pour un fils amoureux de la gloire de son pere, de les supprimer dans l'espece de temple qu'il élevoit à la mémoire de ce Héros. Les Anciens eussent dit que la piété l'avoit inspiré, & que c'étoit elle qui lui avoit suggeré le moyen d'éterniser le souvenir de ces grandes actions, en témoignant qu'il le vouloit éteindre. Il fit donc dessiner la Muse de l'Histoire, personnage allégorique, mais très-connu, qui tenoit un livre, sur le dos duquel étoit écrit, *Vie du Prince de Condé.* Cette Muse arrachoit des feuillets du livre qu'elle jettoit par terre, & on lisoit sur ces feuillets, *secours de Cambrai, secours de Valenciennes, retraite de devant Arras:* enfin le titre de toutes les belles actions du Prince de Condé durant son séjour dans les Pays-Bas Espagnols, actions dont tout étoit louable, à l'exception de l'écharpe qu'il portoit, quand il les fit. Malheureusement ce tableau n'a pas été exécuté suivant une idée si ingénieuse & si simple. Le Prince qui avoit conçu une idée si noble, eut en cette occasion un excès de complaisance; & déférant trop à l'Art, il permit au Peintre d'altérer l'élégance & la simplicité de sa pensée par des figures, qui rendent le tableau plus composé, mais qui ne lui font rien dire de

plus

plus que ce qu'il diſoit déja d'une maniere ſi ſublime.

Les compoſitions allégoriques que nous avons nommées des compoſitions mixtes, ſont d'un plus grand uſage que les compoſitions purement allégoriques. Quoique leur action ſoit feinte, ainſi que celle des compoſitions purement allégoriques, néanmoins comme une partie de leurs perſonnages ſe trouvent être des perſonnages hiſtoriques, on peut mettre le ſens de ces fictions à la portée de tout le monde, & les rendre ainſi capables de nous inſtruire, de nous attacher & même de nous intéreſſer.

Les Peintres tirent de grands ſecours de ces compoſitions allégoriques de la ſeconde eſpece, ou pour exprimer beaucoup de choſes qu'ils ne pourroient pas faire entendre dans une compoſition hiſtorique, ou pour repréſenter en un ſeul tableau pluſieurs actions dont il ſemble que chacune demandât une toile ſéparée. La gallerie du Luxembourg & celle de Verſailles en font foi. Rubens & le Brun ont trouvé moyen d'y repréſenter par le moyen de ces fictions mixtes, des choſes qu'on ne concevoit pas pouvoir être renduës avec des couleurs. Ils y font voir en un ſeul tableau, des événemens qu'un Hiſto-

Hiſtorien ne pourroit narrer qu'en pluſieurs pages. En voici un exemple.

En mil ſix cent ſoixante & douze, la France déclara la guerre aux Etats Généraux, & les Eſpagnols, à qui les Traités ſubſiſtans défendoient de ſe mêler de la querelle, ne laiſſerent pas de leur donner des ſecours cachés. Mais ces ſecours n'apportoient à la rapidité des conquêtes de la France, que des obſtacles bientôt ſurmontés. Les Eſpagnols, pour s'oppoſer plus efficacement à ces progrès, leverent le maſque & ils ſe déclarerent. Le ſuccès de leurs ſecours avoués, ne fut pas plus heureux que celui de leurs ſecours ſecrets. Malgré ces ſecours, le feu Roi prit Maſtrich, & portant enſuite la guerre dans les Pays-Bas Eſpagnols, il y enlevoit chaque campagne un nombre des plus fortes places, par des conquêtes que la paix ſeule put arrêter. Voilà ce que Monſieur le Brun avoit à repréſenter. Voici comment il a traité ſon ſujet qui paroît plutôt du reſſort de la Poëſie que de celui de la Peinture.

Le Roi paroît ſur un char guidé par la Victoire, & traîné rapidement par des courſiers. Ce char renverſe dans ſa courſe les Figures étonnées des Villes & des Fleuves, qui formoient la frontiere des Hollandois, & chaque

chaque figure ſe reconnoît d'abord, ou par l'écu de ſes armes, ou par ſes autres attributs. C'eſt l'image véritable de ce qu'on vit arriver dans cette guerre, où les Conquérans furent ſurpris eux-mêmes de leurs propres ſuccès. Une femme qui repréſente l'Eſpagne, & qui s'annonce ſuffiſamment par ſon Lion & par ſes autres attributs, veut arrêter le char du Roi en ſaiſiſſant les guides. Mais au lieu des guides, elle n'attrappe que les traits. Le char qu'elle vouloit arrêter, l'entraîne elle-même, & le maſque qu'elle portoit, tombe par terre dans cet effort inutile.

Il ſeroit ſuperflu de prendre beaucoup de peine pour perſuader aux Peintres qu'on peut faire quelquefois un bon uſage des compoſitions & des perſonnages allégoriques. Ils n'ont que trop de penchant à employer l'allégorie avec excès dans tous les ſujets, même dans ceux qui ſont le moins ſuſceptibles de ces embelliſſemens. Mais le défaut d'aimer trop à faire uſage du brillant de l'imagination, qu'on appelle communément l'eſprit, eſt un défaut général à tous les hommes, qui les fait s'égarer ſouvent, même en des profeſſions bien plus ſérieuſes que la Peinture. Rien ne fait dire, rien ne fait faire

autant de sottises, que le désir de montrer de l'esprit.

Pour nous renfermer dans les limites de la Peinture, j'ose avancer que rien n'a plus souvent écarté les bons Peintres du véritable but de leur Art, & ne leur a fait faire plus de choses hors de propos, que le desir de se faire applaudir sur la subtilité de leur imagination, c'est-à-dire, sur leur esprit. Au lieu de s'attacher à l'imitation des passions, ils se sont plûs à donner l'essort à une imagination capricieuse, & à forger des chimeres, dont l'allégorie mysterieuse est une énigme plus obscure que ne le furent jamais celles du Sphinx. Au lieu de nous parler la langue des passions qui est commune à tous les hommes, ils ont parlé un langage qu'ils avoient inventé eux-mêmes, & dont les expressions proportionnées à la vivacité de leur imagination, ne sont point à la portée du reste des hommes. Ainsi tous les personnages d'un tableau allégorique sont souvent muets pour les spectateurs dont l'imagination n'est point du même étage que celle du Peintre. Ce sens mystérieux est placé si haut, que personne n'y sauroit atteindre. Je l'ai dit déja, les tableaux ne doivent pas être des énigmes, & le but de la Peinture n'est pas d'exercer notre

notre imagination, en lui donnant des ſujets embrouillés à deviner. Son but eſt de nous émouvoir, & par conſéquent les ſujets de ſes ouvrages ne ſauroient être trop faciles à entendre.

On voit dans la gallerie de Verſailles beaucoup de morceaux de Peinture dont le ſens enveloppé trop myſtérieuſement, échappe à la pénétration des plus ſubtils, & paſſe les lumieres des mieux inſtruits. Tout le monde eſt informé des principales actions de la vie du feu Roi, laquelle fait le ſujet de tous les tableaux, & l'intelligence des curieux eſt encore aidée par des inſcriptions placées ſous les ſujets principaux: néanmoins il reſte encore une infinité d'allégories & de ſymboles que les plus lettrés ne ſauroient deviner. On s'eſt vu réduit à mettre ſur les tables de ce magnifique vaiſſeau, des livres qui les expliquaſſent, & qui donnaſſent, pour ainſi dire, le net de ces chiffres. On peut dire la même choſe de la gallerie du Luxembourg. Les perſonnes les mieux informées des particularités de la vie de Marie de Médicis, comme les plus ſavantes dans la Mythologie & dans la ſcience des Emblêmes, ne conçoivent pas la moitié des penſées de Rubens. Peut-être même qu'elles ne devineroient pas le quart

de ce qu'a voulu représenter ce Peintre trop ingénieux, sans l'explication (*) de ces tableaux, qu'une tradition encore récente avoit conservée, quand Monsieur Felibien la mit par écrit, & l'inséra dans ses *Entretiens sur les vies des Peintres* (**).

Toutes les Nations, & les François principalement, se lassent bientôt de chercher le sens des pensées d'un Peintre qui l'enveloppe toujours. Les tableaux de la gallerie du Luxembourg, dont on regarde le sujet avec le plus de plaisir, sont ceux dont le sujet est purement historique, comme le mariage & le couronnement de la Reine. Tel est le pouvoir de la vérité, que les imitations & les fictions ne réussissent jamais mieux, que lorsqu'elles l'alterent le moins. Après avoir regardé ces tableaux du côté de l'Art, on les regarde encore avec l'attention qu'on donneroit

(*) Cette explication a été renouvellée avec des augmentations par Monsieur Moreau de Mautour dans un Ecrit qui fut imprimé & répandu dans le Public en 1704. lorsque Monsieur le Duc de Mantouë logeoit au Palais du Luxembourg, où tout Paris alloit en foule pour voir le Prince & la belle gallerie de ce Palais. Peu de tems après elle a paru gravée.

(**) Tome 2. pag. 198.

roit aux récits d'un contemporain de Marie de Médicis. Chacun trouve quelque choſe qui pique ſon goût particulier dans des tableaux où le Peintre a repréſenté un point d'hiſtoire dans toute ſa vérité, c'eſt-à-dire, ſans en altérer la vraiſemblance hiſtorique. L'un s'arrête ſur les habits du tems qui ne déplaiſent jamais, lorſqu'ils ſont traités par un Artiſan, qui a ſu les accommoder à l'air comme à la taille de ſes perſonnages; & leur donner, en les drappant, la grace dont leur tournure les rendoit ſuſceptibles. Un autre examine les traits & la contenance des perſonnes illuſtres. Le bien ou le mal que l'Hiſtoire en raconte, lui donnoit envie depuis longtems de connoître leur phyſionomie. Un autre s'attache à l'ordre & aux rangs d'une ſcéance. Enfin ce que le monde a remarqué davantage dans la gallerie du Luxembourg & dans celle de Verſailles, ce ne ſont pas les allégories ſemées dans la plûpart des tableaux, ce ſont les expreſſions de quelques paſſions où véritablement il entre plus de Poëſie que dans tous les emblêmes inventés juſques ici.

Telle eſt l'expreſſion qui arrête les yeux de tout le monde ſur le viſage de Marie de Médicis qui vient d'accoucher. On y ap-

perçoit distinctement la joie d'avoir mis au monde un Dauphin, à travers les marques sensibles de la douleur à laquelle Eve fut condamnée. Enfin chacun en convenant que ces galleries, deux des plus riches Portiques qui soient en Europe, fourmillent de beautés admirables dans le dessein & dans le coloris, & que la composition de leurs tableaux est des plus élégantes; chacun, dis-je, voudroit bien que les Peintres n'y eussent point introduit un si grand nombre de ces figures qui ne peuvent point nous parler comme tant d'actions qui ne sauroient nous intéresser. Or, comme nous le dit Vitruve en termes très-sensés, il ne suffit pas que nos yeux trouvent leur compte dans un tableau bien peint & bien dessiné; l'esprit y doit aussi trouver le sien. Il faut donc que l'Artisan du tableau ait choisi un sujet, que ce sujet se comprenne distinctement, & qu'il soit traité de maniere qu'il nous intéresse. Je n'estime guere, ajoute-t'il, les tableaux dont les sujets n'imitent pas quelque vérité. (*) *Neque enim picturæ probari debent, quæ non sunt similes veritati, nec si factæ sunt elegantes ab arte, ideo de his debet statim judicari, nisi argumentationis certas*

(*) Vitruve, l. 7. c. 5.

certas habuerint rationes, ſine offenſionibus explicatas. Ce paſſage m'exemtera de parler de ces figures qu'on appelle communément des *Groteſques.*

Les Peintres doivent employer l'allégorie dans les tableaux de dévotion, plus ſobrement encore que dans les tableaux profanes. Ils peuvent bien dans les ſujets qui ne repréſentent pas les Myſteres & les miracles de notre Religion, ſe ſervir d'une compoſition allégorique, dont l'action exprimera quelque vérité qui ne ſauroit être rendue autrement, ſoit en Peinture, ſoit en Sculpture. Je conſens donc que la Foi & l'Eſpérance ſoutiennent un mourant, & que la Religion paroiſſe affligée aux pieds d'un Evêque mort. Mais je crois que toute compoſition allégorique eſt défenduë aux Artiſans qui traitent les miracles & les dogmes de notre Religion. Ils peuvent tout au plus introduire dans leur action, qui doit toujours imiter la vérité hiſtorique, quelques figures allégoriques de celles qui ſont convenables au ſujet, comme ſeroit, par exemple, la Foi repréſentée à côté d'un Saint qui feroit un miracle.

Les faits ſur leſquels notre Religion eſt établie, & les dogmes qu'elle enſeigne, ſont des ſujets où il n'eſt pas permis à l'imagina-

tion de s'égayer. Des vérités auſquelles nous ne ſaurions penſer ſans terreur & ſans humiliation, ne doivent pas être peintes avec tant d'eſprit, ni repréſentés ſous l'emblême d'une allégorie ingénieuſe inventée à plaiſir. Il eſt encore moins permis d'emprunter les perſonnages & les fictions de la Fable pour peindre ces vérités. Michel-Ange fut univerſellement blâme pour avoir mêlé avec ce qui nous eſt révélé du Jugement univerſel, les fictions de l'ancienne Poëſie, dans la repréſentation qu'il en peignit ſur le mur du fonds de la Chapelle de Sixte IV. Rubens, à mon ſens, aura commis une faute encore plus grande que celle de Michel-Ange, en compoſant, ainſi qu'il l'a fait, le tableau du maître-Autel des Dominiquains d'Anvers. Ce grand Poëte y exprime trop ingénieuſement, par une compoſition allégorique, le mérite de l'interceſſion des Saints, dont les prieres procurent ſouvent aux pécheurs le tems & les moyens d'appaiſer la colere de Dieu.

Jeſus-Chriſt ſort d'entre les deux autres perſonnes de la Trinité, comme pour exécuter l'arrêt de condamnation qu'elle vient de prononcer contre le monde, figuré par un globe

globe placé dans le bas de ce tableau. Il tient la foudre à la main, & dans l'attitude du Jupiter de la Fable, il paroît prêt à la lancer ſur le monde. La Vierge & pluſieurs Saints placés à côté de Jeſus-Chriſt, intercedent pour le monde, ſans que Jeſus-Chriſt ſuſpende ſon action. Mais, ce qui convient au lieu où le tableau ſe trouve placé, Saint Dominique couvre le monde de ſon manteau & du Roſaire. Je crois voir trop d'eſprit dans la repréſentation d'un ſujet auſſi terrible. Les hommes inſpirés pouvoient bien employer des paraboles, pour nous expoſer plus ſenſiblement les vérités que Dieu nous révéloit par leur bouche. Dieu leur inſpiroit lui-même les figures dont ils devoient ſe ſervir, & l'application qu'il en falloit faire. Mais c'eſt aſſez d'honneur à nos Peintres que d'être admis à repréſenter hiſtoriquement ceux des événemens de nos Myſteres, qui peuvent être mis ſous nos yeux. Il ne leur eſt point permis d'inventer des fictions, & de s'en ſervir à leur gré, pour expoſer de pareils ſujets. Ce que je dis des Peintres, je le penſe des Poëtes, & je n'approuve pas plus le Poëme de Sannazar, ſur les couches de la Vierge, ni les viſions de l'Arioſte, que la compoſition dont

Rubens s'eſt ſervi pour repréſenter le mérite de l'interceſſion des Saints.

Vous réduiſez donc les Peintres à la condition de ſimples Hiſtoriens, m'objectera-t'on, ſans faire attention que l'invention & la Poëſie ſont de l'eſſence de la Peinture? Vous voulez éteindre dans l'imagination des Peintres ce feu qui mérite qu'on les traite quelquefois d'Ouvriers divins, pour les réduire aux fonctions d'un Annaliſte ſcrupuleux? Je réponds que l'enthouſiaſme qui fait les Peintres & les Poëtes, ne conſiſte pas dans l'invention des myſteres allégoriques, mais bien dans le talent d'enrichir ſes compoſitions par tous les ornemens que la vraiſemblance du ſujet peut permettre, ainſi qu'à donner de la vie à tous ces perſonnages par l'expreſſion des paſſions. Telle eſt la Poëſie de Raphaël; telle eſt la Poëſie du Pouſſin & de le Sueur; & telle fut ſouvent celle de Monſieur le Brun & de Rubens.

Il n'eſt pas néceſſaire d'inventer ſon ſujet, ni de créer ſes perſonnages, pour être réputé un Poëte plein de verve. On mérite le nom de Poëte, en rendant l'action qu'on traite capable d'émouvoir, ce qui ſe fait en imaginant quels ſentimens conviennent à

des

des perſonnages ſuppoſés dans une certaine ſituation, & en tirant de ſon génie les traits les plus propres à bien exprimer ces ſentimens. Voilà ce qui diſtingue le Poëte, d'un Hiſtorien, qui ne doit point orner ſes recits de circonſtances tirées de ſon imagination, qui n'invente pas des ſituations pour rendre les événemens qu'il narre plus intéreſſans, & à qui même il eſt rarement permis d'exercer ſon génie, en lui faiſant produire des ſentimens convenables à ſes perſonnages pour les leur prêter. Les diſcours que le grand Corneille fait tenir à Céſar dans la mort de Pompée, ſont une meilleure preuve de l'abondance de ſa veine & de la ſublimité de ſon imagination, que l'invention des allégories du Prologue de la Toiſon d'or.

Il faut avoir une imagination plus féconde & plus juſte, pour imaginer & pour rencontrer les traits dont la Nature ſe ſert dans l'expreſſion des paſſions, que pour inventer des figures emblématiques. On produit tant qu'on veut de ces ſymboles par le ſecours de deux ou trois livres qui ſont des ſources intariſſables de pareils colifichets, au lieu qu'il faut avoir une imagination fertile, & qui ſoit guidée encore par une intelligence ſage & judicieuſe, pour réuſſir dans l'expreſſion des paſ-

passions, & pour y peindre avec vérité leurs symptômes.

Mais, diront les Partisans de l'esprit, ne doit-il pas y avoir plus de mérite à inventer des choses qui ne furent jamais pensées, qu'à copier la Nature, ainsi que fait votre Peintre, qui excelle dans l'expression des passions? Je leurs réponds qu'il faut savoir faire quelque chose de plus que copier servilement la Nature, ce qui est déja beaucoup, pour donner à chaque passion son caractere convenable, & pour bien exprimer les sentimens de tous les personnages d'un tableau. Il faut, pour ainsi dire, savoir copier la Nature sans la voir. Il faut pouvoir imaginer avec justesse quels sont ses mouvemens dans des circonstances où on ne la vit jamais. Est-ce avoir la Nature devant les yeux que de dessiner d'après un modéle tranquille, lorsqu'il s'agit de peindre une tête où l'on découvre de l'amour à travers la fureur de la jalousie? On voit bien une partie de la Nature dans son modéle, mais on n'y voit pas ce qu'il y a de plus important par rapport au sujet qu'on peint. On voit bien le sujet que la passion doit animer, mais on ne le voit point dans l'état où la passion doit le réduire, & c'est dans cet état qu'il le faut peindre. Il faut

que

que le Peintre applique encore à la tête qu'il fait ce que les livres diſent en général de l'effet des paſſions ſur le viſage, & des traits auſquels elles y ſont marquées. Toutes les expreſſions doivent tenir du caractere de tête qu'on donne au perſonnage qu'on repréſente agité d'une certaine paſſion. Il faut donc que l'imagination de l'ouvrier ſuplée à tout ce qu'il a de plus difficile à faire dans l'expreſſion, à moins qu'il n'ait dans ſon attelier un modéle encore plus grand Comédien que Baron.

SECTION XXV.

Des perſonnages & des actions allégoriques, par rapport à la Poëſie.

Parlons préſentement de l'uſage qu'on peut faire en Poëſie des perſonnages & des actions allégoriques. Les perſonnages allégoriques que la Poëſie employe, ſont de deux eſpeces. Il en eſt de parfaits, & d'autres que nous appellerons imparfaits.

Les perſonnages allégoriques parfaits ſont ceux que la Poëſie crée entiérement, auſquels elle donne un corps & une ame, & qu'elle rend

rend capables de toutes les actions, & de tous les sentimens des hommes. C'est ainsi que les Poëtes ont personifié dans leurs vers la Victoire, la Sagesse, la Gloire, en un mot, tout ce que nous avons dit que les Peintres avoient personifié dans leurs tableaux.

Les personnages allégoriques imparfaits sont les Etres qui existent déja réellement, auxquels la Poësie donne la faculté de penser & de parler qu'ils n'ont pas, mais sans leur prêter une existence parfaite, & sans leur donner un être tel que le nôtre. Ainsi la Poësie fait des personnages allégoriques imparfaits, quand elle prête des sentimens aux bois, aux fleuves, en un mot, quand elle fait penser & parler tous les êtres inanimés, ou quand, élevant les animaux audessus de leur sphere, elle leur prête plus de raison qu'ils n'en ont, & la voix articulée qui leur manque. Ces derniers personnages allégoriques sont le plus grand ornement de la Poësie, qui n'est jamais si pompeuse, que lorsqu'elle anime & qu'elle fait parler toute la Nature. C'est en quoi consiste le sublime du Pseaume *In exitu Israel de Egypto*, & de quelques autres, dont les personnes de goût sont aussi touchées que des plus beaux endroits de l'Iliade & de l'Enéide. Mais ces personnages impar-

imparfaits ne ſont point propres à joüer un rôle dans l'action d'un Poëme, à moins que cette action ne ſoit celle d'un Apologue. Ils peuvent ſeulement comme ſpectateurs, prendre part aux actions des autres perſonnages, ainſi que les Chœurs prenoient part aux Tragédies des Anciens.

Je crois qu'on peut traiter dans la Poëſie les perſonnages allégoriques parfaits, comme nous les avons traités dans la Peinture. Ils n'y doivent pas joüer un des rôles principaux d'une action, mais ils y peuvent ſeulement intervenir, ſoit comme les attributs des perſonnages principaux, ſoit pour exprimer plus noblement par le ſecours de la fiction, ce qui paroîtroit trivial, s'il étoit dit ſimplement. Voilà pourquoi Virgile perſonifie la Renommée dans l'Enéïde. On remarquera que ce Poëte fait entrer dans ſon ouvrage un petit nombre de perſonnages de cette eſpece, & je n'ai jamais entendu loüer Lucain d'en avoir fait un uſage plus fréquent.

Le Lecteur fera de lui même la réflexion, que Venus, l'Amour, Mars & les autres divinités du Paganiſme, ſont des perſonnages hiſtoriques dans l'Enéïde. Les événemens dépeints dans ce Poëme, ſont arrivés en des tems où le commun des hommes étoit perſuadé

ſuadé de leur exiſtence. Ces divinités ſont même des perſonnages hiſtoriques dans les Poëmes des Ecrivains modernes qui choiſiſſent leur Scene & leurs Acteurs dans les tems du Paganiſme. Ils peuvent donc, en traitant de pareils ſujets, employer ces divinités comme des Acteurs principaux; mais qu'ils obſervent de ne point confondre avec elles les perſonnages, qui, comme la Diſcorde & la Renommée, n'étoient déja que des perſonnages allégoriques dans ces tems-là. Quant aux Poëtes qui traitent des actions qui ne ſe ſont point paſſées entre des Payens, ils ne doivent employer les divinités fabuleuſes que comme des perſonnages allégoriques. Ainſi Minerve, l'Amour, & Jupiter même, ne doivent pas y joüer un rôle principal.

Quant aux actions allégoriques, les Poëtes n'en doivent faire uſage qu'avec un grand diſcernement. On peut s'en ſervir avec ſuccès dans les Fables & dans pluſieurs autres ouvrages qui ſont deſtinés pour inſtruire l'eſprit en le divertiſſant, & dans leſquels le Poëte parle en ſon nom, & peut faire lui-même l'application des leçons qu'il prétend nous donner. C'eſt à l'aide des actions allégoriques que pluſieurs Poëtes nous ont dit, avec agrément, des verités qu'ils n'auroient

pû

pû nous expoſer ſans le ſecours de cette fiction. Les converſations que les Fables ſuppoſent entre les animaux, ſont des actions allégoriques, & les Fables ſont un des plus aimables genres de la Poëſie.

Je ne crois point qu'une action allégorique ſoit un ſujet propre pour les Poëmes dramatiques, dont le but eſt de nous toucher par l'imitation des paſſions humaines. Comme l'Auteur ne nous parle point directement dans ces ſortes de Poëmes, & qu'ainſi il ne ſauroit nous expliquer lui-même ce qu'il veut dire par ſon allégorie, il nous expoſeroit ſouvent à la lire, ſans que nous puſſions comprendre ſon idée. Il faut avoir trop d'eſprit pour démêler toujours avec juſteſſe l'application que nous devons faire d'une allégorie. Je crois donc qu'il en faut abandonner l'uſage aux Poëtes qui racontent, & qu'elle ne doit point être employée par les Poëtes dramatiques.

D'ailleurs il eſt impoſſible qu'une piéce, dont le ſujet eſt une action allégorique, nous intéreſſe beaucoup. Celles que des Ecrivains à qui perſonne ne refuſe de l'eſprit, ont haſardées en ce genre-là, n'ont pas autant réuſſi que celles où ils avoient bien voulu être moins ingénieux, & traiter un ſujet hiſtoriquement.

Le brillant qui naît d'une action *métaphorique*, les penſées délicates qu'elle ſuggere, & les tours fins avec leſquels on applique ſon allégorie aux folies des hommes, en un mot, toutes les graces qu'un bel eſprit peut tirer d'une pareille fiction, ne ſont point en leur place ſur le théâtre. Le piédeſtal n'eſt point fait pour la ſtatuë. Notre cœur exige de la vérité dans la fiction même : & quand on lui préſente une action allégorique, il ne peut ſe réſoudre, pour parler ainſi, à entrer dans les ſentimens de ces perſonnages chimériques. Il les regarde comme des ſymboles & des énigmes, ſous leſquels ſont enveloppés des préceptes de Morale, & des traits de Satyre qui ſont du reſſort de l'eſprit. Or une piéce de théâtre qui ne parle qu'à l'eſprit, ne ſauroit nous tenir attentifs pendant toute ſa durée. C'eſt donc principalement aux Poëtes dramatiques qu'on peut dire avec Lactance : Apprenez que la licence Poëtique a ſes bornes, au-delà deſquelles il n'eſt point permis de porter la fiction. C'eſt à bien repréſenter ce qui a pû véritablement arriver, & à l'orner par des images nettes & élégantes, que conſiſte l'art du Poëte. Mais inventer une action chimérique, & créer des perſonnages du même genre que l'action, c'eſt être impo-

imposteur plûtôt que Poëte. *Nesciunt homines, qui sit Poëticae licentiae modus: quousque progredi fingendo liceat: cum officium Poëtae in eo sit, ut ea, quae vere geri potuerint, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conuersa traducat. Totum autem, quod referas, fingere, id est ineptum esse et mendacem potius quam Poëtam.*

Je n'ignore pas que les personnages de plusieurs Comédies d'Aristophane, ceux des Oiseaux & des Chœurs des Nuées, par exemple, ne soient allégoriques. Mais on devine aisément les raisons qu'Aristophane avoit de traiter ainsi ses sujets, quand on sait que ce Poëte vouloit jouer dans Athenes les hommes les plus considérables de la République, & principalement ceux qui venoient d'avoir la plus grande part à la guerre du Péloponese. Les Savans sont tous convaincus que ce Poëte fait souvent allusion dans ces Comédies à différens événemens arrivés dans cette guerre, ou à des aventures dont elle avoit été l'occasion. Aristophane qui vouloit attaquer des gens plus à craindre que Socrate, ne pouvoit pas donc trop masquer ses personnages, ni trop déguiser ses sujets. Ainsi une action & des personnages allégoriques étoient plus propres à son dessein, que

des perſonnages & une action à l'ordinaire. D'ailleurs ſes trois dernieres Comédies, du moins ſuivant l'ordre où elles ſont arrangées, ont pour ſujet une action humaine & vraiſemblable. Les François ſe ſont mépris comme les autres, ſur la nature du Drame, lorſqu'ils ont commencé à faire des piéces dramatiques qui méritaſſent d'avoir un nom.

Ils crurent alors que des actions allégoriques pouvoient être des ſujets de Comédie. Nous avons encore une Piéce qui fut repréſentée aux nôces des Philibert Emmanuel Duc de Savoie, & de la Sœur de notre Roi Henri II. dont l'action eſt purement allégorique. Paris y paroiſſoit comme le pere de trois filles qu'il vouloit marier, & ces trois filles étoient les trois principaux quartiers de la Ville de Paris, l'Univerſité, la Ville proprement dite & la Cité, que le Poëte avoit perſonifiés. Mais ou la raiſon, ou l'inſtinct nous ont fait quitter ce goût très-propre à faire compoſer de mauvaiſes piéces par de bons Auteurs; & les Poëtes qui depuis quelques années ont voulu le renouveller, n'y ont pas réuſſi. Les actions allégoriques ne conviennent qu'aux Prologues des Opera deſtinés pour ſervir d'une eſpece de Préface à la Tragédie, & pour enſeigner l'application de

de ſa morale. M. Quinault a montré comment il y falloit traiter ces actions allégoriques, & les alluſions qu'on y pouvoit faire à des événemens récens dans les tems où les Prologues ſont repréſentés.

SECTION XXVI.

Que les ſujets ne ſont pas épuiſés pour les Peintres. Exemples tirés des Tableaux du Crucifiment.

On plaint quelquefois les Peintres & les Poëtes qui travaillent aujourd'hui, de ce que leurs prédéceſſeurs leur ont enlevé tous les ſujets. Ces Artiſans s'en plaignent ſouvent eux-mêmes; mais je crois que c'eſt à tort. Un peu de réflexion fera connoître que les Artiſans qui travaillent préſentement, ne doivent point être reçus à s'excuſer ſur la diſette des ſujets, quand on leur reproche quelquefois que leurs nouveaux ouvrages ne ſont point nouveaux. La Nature eſt ſi variée qu'elle fournit toujours des ſujets neufs à ceux qui ont du génie.

Un homme né avec du génie voit la Nature, que ſon Art imite, avec d'autres yeux que les perſonnes qui n'ont pas de génie. Il

découvre une différence infinie entre des objets, qui aux yeux des autres hommes paroiſſent les mêmes, & il fait ſi bien ſentir cette différence dans ſon imitation, que le ſujet le plus rebatu, devient un ſujet neuf ſous ſa plume ou ſous ſon pinceau. Il eſt pour un grand Peintre une infinité de joies & de douleurs différentes qu'il ſait varier encore par les âges, par les tempéramens, par les caracteres des nations & des particuliers, & par mille autres moyens. Comme un tableau ne repréſente qu'un inſtant d'une action, un Peintre né avec du génie, choiſit l'inſtant que les autres n'ont pas encore ſaiſi, ou s'il prend le même inſtant, il l'enrichit de circonſtances tirées de ſon imagination, qui font paroître l'action un ſujet neuf. Or c'eſt l'invention de ces circonſtances qui conſtituë le Poëte en Peinture. Combien a-t'on fait de crucifimens depuis qu'il eſt des Peintres? Cependant les Artiſans doués de génie, n'ont pas trouvé que ce ſujet fût épuiſé par mille tableaux déja faits. Ils ont ſû l'orner par des traits de Poëſie nouveaux, & qui paroiſſent néanmoins tellement propres au ſujet, qu'on eſt ſurpris que le premier Peintre qui a médité ſur la compoſition d'un crucifiment, ne ſe ſoit pas ſaiſi de ces idées.

Tel

Tel eſt le tableau de Rubens qu'on voit au maître-Autel des Récollets d'Anvers. Jeſus-Chriſt paroît mort entre les deux Larrons qui ſont encore vivans. Le bon Larron regarde le Ciel avec une confiance fondée ſur les paroles de Jeſus-Chriſt, & qui ſe fait remarquer à travers les douleurs du ſupplice. Rubens, ſans mettre des diables à côté de ſon mauvais Larron, comme l'avoient pratiqué pluſieurs de ſes devanciers, n'a pas laiſſé d'en faire un objet d'horreur. Il s'eſt ſervi pour cela de la circonſtance du ſupplice de ce reprouvé qu'on lit dans l'Evangile: Que pour hâter ſa mort, on lui caſſa les os. On voit par la meurtriſſure de la jambe de ce malheureux, qu'un bourreau l'a déja frappée d'une barre de fer qu'il tient à la main. L'impreſſion d'un grand coup nous oblige à nous ramaſſer le corps par un mouvement violent & naturel. Le mauvais Larron s'eſt donc ſoulevé ſur ſon gibet, & dans cet effort que la douleur lui a fait faire, il vient d'arracher la jambe qui a reçû le coup, en forçant la tête du clou qui tenoit le pied attaché au poteau funeſte. La tête du clou eſt même chargée des dépouilles hideuſes qu'elle a emportées en déchirant les chairs du pied à travers lequel elle a paſſé. Rubens qui ſavoit ſi

bien en imposer à l'œil par la magie de son clair obscur, fait paroître le corps du Larron sortant du coin du tableau dans cet effort, & ce corps est encore la chair la plus vraie qu'ait peint ce grand Coloriste. On voit de profil la tête du supplicié, & sa bouche dont cette situation fait encore mieux remarquer l'ouverture énorme, ses yeux dont la prunelle est renversée, & dont on n'apperçoit que le blanc sillonné de veines rougeâtres & tenduës; enfin l'action violente de tous les muscles de son visage, font presque oüir les cris horribles qu'il jette. On découvre derriere la Croix des spectateurs qui la font avancer, & qui semblent tellement enfoncés dans le tableau, qu'à peine ose-t'on croire que toutes ces figures soient placées sur une même superficie.

Depuis Rubens jusqu'à Coypel, le sujet du crucifiment a été traité plusieurs fois. Cependant ce dernier Peintre a rendu sa composition nouvelle. Son tableau représente le moment où la Nature s'émut d'horreur à la mort de J. C. le moment où le Soleil s'éclipsa sans l'interposition de la lune, & où les morts sortirent de leurs sépulcres. Dans l'un des côtés du tableau l'on voit des hommes saisis d'une peur mêlée d'étonnement à l'aspect

ſpect du déſordre nouveau où paroît le Ciel, ſur lequel leurs regards ſont attachés. Leur épouvante fait un contraſte avec une crainte mêlée d'horreur, dont ſont frappés d'autres ſpectateurs, au milieu deſquels un mort ſort tout-à-coup de ſon tombeau. Cette penſée très-convenable à la ſituation des perſonnages, & qui montre des accidens différens de la même paſſion, va juſqu'au ſublime; mais elle paroît ſi naturelle en même-tems, que chacun s'imagine qu'il l'auroit trouvée, s'il eût traité le même ſujet. La Bible qui eſt celui de tous les livres qu'on lit le plus, ne nous apprend-t'elle pas que la Nature s'émut d'horreur à la mort de Jeſus-Chriſt, & que les morts ſortirent de leurs tombeaux? Comment, dirions-nous, a-t'on pû faire un ſeul tableau du Crucifiment, ſans y employer ces accidens terribles, & capables de produire un ſi grand effet? Cependant le Pouſſin introduit dans ſon tableau du Crucifiment un mort ſortant du ſépulcre, ſans tirer de l'apparition de ce mort le trait de Poëſie, que Monſieur Coypel en a tiré. Mais c'eſt le caractere propre de ces inventions ſublimes que le génie ſeul fait trouver, que de paroître tellement liées avec le ſujet, qu'il ſemble qu'elles ayent dû être les premieres idées qui ſe

ſoient préſentées aux Artiſans, qui ont traité ce ſujet. On ſuë vainement, dit Horace, quand on veut trouver des inventions du même genre, ſans avoir un génie pareil à celui du Poëte, dont on veut imiter le naturel & la ſimplicité (*).

Ut ſibi quivis
Speret idem, ſudet multum fruſtraque laboret
auſus idem.

Le génie de la Fontaine lui fait rencontrer dans la compoſition de ſes Fables une infinité de traits qui paroiſſent ſi naïfs & tellement propres à ſon ſujet, que le premier mouvement du Lecteur eſt de croire qu'il les eût trouvés auſſi bien que lui, s'il avoit eu à mettre en vers le même Apologue. Cette penſée a fait venir depuis longtems à quelques Poëtes le deſſein d'imiter la Fontaine; mais il s'en faut beaucoup qu'en l'imitant, ils aient fait comme lui.

(*) De Arte poët.

* *
*

SECTI-

SECTION XXVII.

Que les ſujets ne ſont pas épuiſés pour les Poëtes.

Qu'on peut encore trouver de nouveaux caracteres dans la Comédie.

Ce que nous venons de dire de la Peinture, ſe peut dire auſſi de la Poëſie. Non-ſeulement un Poëte né avec du génie, ne dira jamais qu'il ne ſauroit trouver de nouveaux ſujets, mais j'oſe même avancer qu'il ne trouvera jamais aucun ſujet épuiſé. La pénétration, compagne inſéparable du génie, lui fait découvrir des faces nouvelles dans les ſujets qu'on croit vulgairement les plus uſés; car le génie conduit chaque mortel dans ſes travaux par une route particuliere, comme je l'expoſerai dans la ſeconde partie de cet ouvrage. Auſſi les Poëtes guidés chacun par un génie particulier, ſe rencontrent ſi rarement, qu'on peut dire, que généralement parlant, ils ne ſe rencontrent jamais. Quand Corneille & Racine ont traité le même ſujet; & quand ils ont fait chacun une Tragédie de Bérénice, ils ne ſe ſont pas rencontrés. Rien n'eſt ſi différent du

du plan & du caractere de la Tragédie de Corneille, que le plan & le caractere de la Tragédie de Racine. Les Comédies que Moliere composa, quand il eut atteint le période de ses forces, ne ressemblent aux Comédies de Térence, que parce que les unes & les autres sont des piéces excellentes. Leur genre de beauté est bien différent.

Les Artisans nés avec du génie, ne prennent point pour modeles les ouvrages de leurs devanciers, mais la Nature même; & la Nature est encore plus féconde en sujets différens, que le génie des Artisans n'est varié. D'ailleurs tous les sujets ne sont point à la portée des yeux d'un seul homme. Il ne découvre que ceux qui sont convenables à son talent, & auxquels il se sent propre particuliérement. Comme son génie ne lui fournit pas d'idées frappantes sur les autres sujets, ils lui paroissent ingrats. Il ne les regarde point comme des sujets propres à réussir. Un autre Poëte les trouve des sujets heureux, parce que son génie est d'un caractere différent du génie de l'autre. C'est ainsi que Corneille & Racine ont découvert les sujets convenables à leurs talens, & qu'ils les ont traités, chacun suivant son caractere.

Un

Un Poëte tragique qui auroit autant de génie qu'eux, trouveroit des ſujets qui leur ont échappé, & il traiteroit les ſujets qu'il mettroit au Théâtre dans un goût auſſi différent du goût de Corneille que le goût de Racine, & auſſi éloigné du goût de Racine que le goût de Corneille. Comme le dit Cicéron, (*) en parlant de quelques Poëtes dramatiques illuſtres dans la Grece & à Rome: c'eſt ſans ſe reſſembler qu'ils ont réuſſi également. *Atque id primum, in Poetis cerni licet, quibus eſt proxima cognatio cum Oratoribus, quam ſint inter ſe Paccuvius, Ennius, Acciuſque diſſimiles, quam apud Græcos Eſchyles, Sophocles, Euripides, quamquam omnibus par pene laus in diſſimili genere ſcribendi tribuatur.*

Les ſujets qui ſont encore *intacts* nous échappent, & nous liſons pluſieurs fois l'hiſtoire qui les raconte, ſans les remarquer, parce que le génie n'ouvre pas nos yeux: mais ces ſujets frapperoient d'abord le Poëte qui auroit un génie propre à les traiter. Voilà pourquoi le ſujet d'Andromaque qui n'avoit point frappé Corneille, frappa Racine dès qu'il commença d'être un grand Poëte. Le ſujet d'Iphigénie en Tauride, qui n'a point

(*) De Orat. lib. III.

point frappé Racine, frappera de même un jeune Auteur. On peut dire des sujets de Tragédie ce que l'Esope Latin dit des Fables. (*)

--- Materia tanta abundat copia,
Labori faber ut desit, non fabro labor.

Il est vrai, me dira-t'on, que les sujets ne sauroient manquer aux Poëtes tragiques, qui peuvent faire entrer dans une action des personnages auxquels ils donnent des caracteres faits à plaisir, & qui peuvent encore orner leur fable par des incidens extraordinaires inventés à leur gré. Il suffit aux Poëtes tragiques de faire de belles têtes, & ils peuvent, pour les rendre plus admirables, s'écarter à un certain point, des proportions que la Nature observe ordinairement. Mais il faut que le Poëte comique fasse des portraits où nous reconnoissions les hommes avec qui nous vivons. Nous nous mocquons des caracteres qu'il donne à ses personnages, si nous ne reconnoissons pas ces caracteres pour être dans la Nature, & Moliere, & quelques-uns de ses successeurs, se sont saisis de tous les caracteres vrais & naturels. Le Poëte tragique peut bien inventer de nouveaux

(*) Phedr. l. 4. fab. 25.

veaux caracteres, mais le Poëte comique ne peut que copier les caracteres des hommes. Les ſujets de Comédie ſont épuiſés.

Je réponds que Moliere & ſes imitateurs n'ont pas mis ſur la ſcéne la quatriéme partie des caracteres propres à faire le ſujet d'une Comédie. Il en eſt de l'eſprit & du caractere des hommes à peu près comme de leur viſage. Le viſage des hommes eſt toujours compoſé des mêmes parties, de deux yeux, d'une bouche, &c. cependant tous les viſages ſont différens, parce qu'ils ſont compoſés différemment. Or les caracteres des hommes ſont non-ſeulement compoſés différemment, mais ce ne ſont pas toujours les mêmes parties, je veux dire les mêmes vices, les mêmes vertus, & les mêmes projets qui entrent dans la compoſition de leur caractere. Ainſi les caracteres des hommes doivent être encore plus variés, plus différens que les viſages des hommes.

Qui dit un caractere, dit un mélange, dit un compoſé de pluſieurs défauts & de pluſieurs vertus, dans lequel mélange certain vice domine, ſi le caractere eſt vicieux; c'eſt une vertu laquelle y domine, ſi le caractere doit être vertueux. Ainſi les différens caracteres des hommes ſont tellement variés

variés par ce mélange de défauts, de vices, de vertus & de lumieres diverſement combiné, que deux caracteres parfaitement ſemblables ſont encore plus rares dans la Nature que deux viſages entiérement ſemblables.

Or tout caractere bien peint fait un bon perſonnage de Comédie. Il peut jouer avec ſuccès un rôle ſur la ſcène véritablement plus ou moins long, & plus ou moins important. Pourquoi l'amour ſera-t'il une paſſion privilégiée, & la ſeule qui fourniſſe des caracteres différens, à l'aide de la diverſité que l'âge, le ſexe & la profeſſion mettent entre les ſentimens des amoreux? Le caractere d'un avare ne peut-il pas de même être varié par l'âge, par le ſexe, par d'autres paſſions & par la profeſſion? Ces caracteres bien peints n'ennuiroient point, parce qu'ils ſont dans la Nature, & la peinture naïve de la Nature plaît toujours. C'eſt donc parce que les faiſeurs de Comédie n'ont pas les yeux aſſez bons pour bien lire dans la Nature, pour y démêler diſtinctement les différens principes des mêmes actions, & pour y voir comment les mêmes principes font agir différrement chaque individu, qu'ils ne ſauroient plus mettre au Théâtre de nouveaux

veaux caracteres. Il s'en faut bien que tous les ridicules du genre humain ne ſoient encore réduits en Comédie.

Mais quels ſont, me dira-t'on, les caracteres neufs qui n'ont point encore été traités. Je réponds que j'entreprendrois d'en indiquer quelques-uns, ſi j'avois un génie approchant de celui de Térence ou de Moliere, mais je ſuis de ceux dont Deſpréaux a parlé dans ces Vers:

> La Nature féconde en biſarres portraits
> Dans chaque Ame eſt marquée à de différens traits,
> Un geſte la découvre, un rien la fait paroître,
> Mais tout mortel n'a pas des yeux pour la connoître.

Pour démêler ce qui peut former un caractere, il faut être capable de diſcerner entre vingt ou trente choſes que dit, ou que fait un homme, trois ou quatre traits qui ſont propres ſpécialement à ſon caractere particulier. Il faut ramaſſer ces traits, & continuant d'étudier ſon modele, extraire, pour parler ainſi, de ſes actions & de ſes diſcours les traits les plus propres à faire reconnoître le portrait. Ce ſont ces traits qui ſéparés des choſes indifférentes que tous les hommes

disent & sont à peu près les uns comme les autres, qui, rapprochés & réunis ensemble, forment un caractere, & lui donnent, pour ainsi dire, sa rondeur théâtrale. Tous les hommes paroissent uniformes aux esprits bornés. Les hommes paroissent différens les uns des autres aux esprits plus étendus; mais les hommes sont tous des orginaux particuliers pour le Poëte né avec le génie de la Comédie.

Tous les portraits des Peintres médiocres sont placés dans la même attitude. Ils ont tous le même air, parce que ces Peintres n'ont pas les yeux assez bons pour discerner l'air naturel qui est différent dans chaque personne, & pour le donner à chaque personne dans son portrait. Mais le Peintre habile sait donner à chacun dans sons portrait l'air & l'attitude qui lui sont propres, en vertu de sa conformation. Le Peintre habile a le talent de discerner le naturel qui est toujours varié. Ainsi la contenance & l'action des personnes qu'il peint, sont toujours variées. L'expérience aide encore beaucoup à trouver la différence qui est réellement entre des objets, qui au premier coup d'œil nous paroissent les mêmes. Ceux qui voyent des Negres pour la premiere fois, croyent

croyent que tous les viſages des Negres ſont preſque ſemblables; mais à force de les voir, ils trouvent les viſages des Negres auſſi différens entre eux que le ſont les viſages des hommes blancs. Voilà pourquoi Moliere a trouvé plus d'originaux parmi les hommes, quand il a été à l'âge de cinquante ans, qu'il n'en trouvoit lorſqu'il n'avoit encore que quarante ans. Je reviens à ma propoſition, c'eſt qu'il ne s'enſuit pas que tous les ſujets de Comédie ſoient épuiſés, de ce que les perſonnes qui n'ont point de génie pour la Comédie, & qui n'ont pas étudié les hommes par le côté que la Comédie doit les étudier, n'en peuvent pas indiquer de nouveaux.

Le commun des hommes eſt donc bien capable de reconnoître un caractere, lorſque ce caractere a reçu ſa forme & ſa rondeur théâtrale; mais tant que les traits propres à ce caractere, & qui doivent ſervir à le deſſiner, demeurent noyés & confondus dans une infinité de diſcours & d'actions que les bienſéances, la mode, la coutume, la profeſſion & l'intérêt font faire à tous les hommes à peu près du même air, & d'une maniere ſi uniforme que leur caractere ne s'y décele qu'imperceptiblement, il n'y a que

ceux qui ſont nés avec le génie de la Comédie, qui puiſſent les diſcerner. Eux ſeuls peuvent dire quel caractere réſulteroit de ces traits, ſi ces traits étoient détachés des actions & des diſcours indifférens, ſi ces traits rapprochés les uns des autres, étoient immédiatement réunis entr'eux. Enfin diſcerner les caracteres dans la Nature, c'eſt invention. Ainſi l'homme qui n'eſt pas né avec le génie de la Comédie, ne les ſauroit démêler; comme celui qui n'eſt pas né avec le génié de la Peinture, n'eſt pas capable de diſcerner dans la Nature quels ſont les objets les plus propres à être peints. *Quam multa vident Pictores in umbris, & in eminentia, quæ nos non videmus.* Combien de choſes un Peintre n'obſerve-t'il pas dans un incident de lumiere que nos yeux n'apperçoivent point, dit Ciceron. (*)

Je conclus donc que les Peintres & les Poëtes qui tiennent leur vocation aux Arts qu'ils profeſſent, du génie, & non pas de la néceſſité de ſubſiſter, trouveront toujours des ſujets neufs dans la Nature. Pour parler figurément, leurs devanciers ont encore laiſſé plus de marbre dans les carrieres qu'ils n'en ont tiré pour le mettre en œuvre.

SECTI-

(*) Acad. Quæſt. lib. IV.

SECTION XXVIII.

De la vraiſemblance en Poëſie.

La premiere regle que les Peintres & les Poëtes ſoient tenus d'obſerver en traitant le ſujet qu'ils ont choiſi, c'eſt de n'y rien mettre qui ſoit contre la vraiſemblance. Les hommes ne ſauroient être guere touchés d'un événement qui leur paroît ſenſiblement impoſſible. Il eſt permis aux Poëtes comme aux Peintres qui traitent les faits hiſtoriques, de ſupprimer une partie de la vérité. Les uns & les autres peuvent ajouter à ces faits des incidens de leur invention:

Ficta potes multa addere veris,

dit Vida. On ne traite point de menteurs les Poëtes & les Peintres qui le font. La fiction ne paſſe pour menſonge que dans les ouvrages qu'on donne pour contenir exactement la vérité des faits. Ce qui ſeroit un menſonge dans l'hiſtoire de Charles VII, ne l'eſt pas dans le Poëme de la Pucelle. Ainſi le Poëte qui feint une aventure honorable à ſon Héros pour le rendre plus grand, n'eſt pas un impoſteur, quoique l'Hiſtorien qui feroit la même choſe, paſsât pour tel. On n'a rien à reprocher au Poëte, ſi ſon in-

vention ne choque point la vraiſemblance, & ſi le fait qu'il imagine, eſt tel qu'il ait pû arriver véritablement. Parlons d'abord du vraiſemblable en Poëſie.

Un fait vraiſemblable eſt un fait poſſible dans les circonſtances où on le fait arriver. Ce qui eſt impoſſible en ces circonſtances, ne ſauroit paroître vraiſemblable. Je n'entends pas ici par impoſſible ce qui eſt au-deſſus des forces humaines, mais ce qui paroît impoſſible, même en ſe prétant à toutes les ſuppoſitions que le Poëte ſauroit faire. Comme le Poëte eſt en droit d'exiger de nous que nous trouvions poſſible tout ce qui paroiſſoit poſſible dans les tems où il met ſa ſcène, & où il tranſporte en quelque façon ſes lecteurs, nous ne pouvons point, par exemple, l'accuſer de manquer à la vraiſemblance, en ſuppoſant que Diane enleve Iphigénie pour la tranſporter dans la Tauride, dans le moment qu'on alloit ſacrifier cette Princeſſe. L'événement étoit poſſible, ſuivant la théologie des Grecs de ce tems-là.

Après cela, que des perſonnes plus hardies que moi, oſent marquer les bornes entre la vraiſemblance & le merveilleux, par rapport à chaque genre de Poëſie, par rapport au tems où l'on ſuppoſe que l'événement eſt arri-

arrivé; enfin par rapport à la crédulité, plus ou moins grande, de ceux pour qui le Poëme eſt compoſé. Il me paroit trop difficile de placer ces bornes. D'un côté, les hommes ne ſont point touchés par les événemens qui ceſſent d'être vraiſemblables, parce qu'ils ſont trop merveilleux. D'un autre côté, des événemens ſi vraiſemblables qu'ils ceſſent d'être merveilleux, ne les rendent guere attentifs. Il en eſt des ſentimens comme des événemens. Les ſentimens où il n'y a rien de merveilleux, ſoit par la nobleſſe, ou par la convenance du ſentiment, ſoit par la préciſion de la penſée, ſoit par la juſteſſe de l'expreſſion, paroiſſent plats. Tout le monde, dit-on, auroit penſé cela. D'un autre côté, les ſentimens trop merveilleux paroiſſent faux & outrés. Le ſentiment que Durier prête à Scévola, dans la Tragédie qui porte ce nom, quand il lui fait dire, en parlant du Peuple Romain, que Porſenna auquel il parle, vouloit affamer:

Se nourrira d'un bras, & combattra de l'autre.

devient auſſi comique par l'exagération qu'il renferme, qu'aucun trait de l'Arioſte.

Il ne me paroît donc pas poſſible d'enſeigner l'art de concilier le vraiſemblable &

le merveilleux. Cet art n'eſt qu'à la portée de ceux qui ſont nés Poëtes & grands Poëtes. C'eſt à eux qu'il eſt réſervé de faire une alliance du merveilleux & du vraiſemblable, où l'un & l'autre ne perdent pas leurs droits. Le talent de faire une telle alliance, eſt ce qui diſtingue éminemment les Poëtes de la claſſe de Virgile, des Verſificateurs ſans invention, & des Poëtes extravagans. Voilà ce qui diſtingue ces Poëtes illuſtres des Auteurs plats, & des faiſeurs de Romans de Chevalerie, tels que ſont les Amadis. Ces derniers ne manquent pas certainement de merveilleux. Au contraire ils en ſont remplis; mais leurs fictions ſans vraiſemblance, & les événemens prodigieux à l'excès, dégoutent les Lecteurs dont le jugement eſt formé, & qui connoiſſent les Auteurs judicieux.

Un Poëme qui péche contre la vraiſemblance, eſt d'autant plus vicieux que ſon défaut eſt ſenſible à tout le monde. Nous avons une Tragédie de M. Quinault, intitulée *Le faux Tiberinus*, où le Poëte ſuppoſe que Tiberinus Roy d'Albe, étant mort dans une expédition, un de ſes Généraux, afin d'empêcher le découragement des troupes, dérobe à leur connoiſſance la mort du Roi. Pour mieux cacher l'accident, il fait

ſoutenir à ſon propre fils le perſonnage du Roi Tiberinus, à la faveur d'une reſſemblance parfaite qui ſe trouvoit entre le Roi & Agrippa. C'eſt le nom de ce fils qui paſſe pour Tiberinus. Son pere ſuppoſe encore, pour mieux cimenter l'impoſture, que le Roi mort a fait tuer ſécretement Agrippa. Tout le Royaume d'Albe s'y méprend un an durant, & le dénouement de la piece, laquelle fournit d'acte en acte des ſituations merveilleuſes, eſt encore très-intéreſſant. Cependant on ne comptera jamais cette Tragédie parmi celle qui font l'honneur de notre Théâtre. Elle ne touche que par ſurpriſe, & l'on deſavoue ſon émotion propre, dès qu'on fait réflexion à l'extravagance de la ſuppoſition, ſur laquelle toutes les ſituations merveilleuſes de la Tragédie ſont fondées. On n'a preſque point de plaiſir à revoir une piece qui ſuppoſe que la reſſemblance du Roi Tiberinus & d'Agrippa fût abſolument ſi parfaite, même du côté de l'eſprit, que l'amante d'Agrippa, après avoir eu de longues converſations avec lui, continue à le prendre pour Tiberinus.

J'avouerai cependant qu'un Poëme ſans merveilleux, me déplairoit encore plus qu'un Poëme fondé ſur une ſuppoſition ſans vrai-

ſemblance. En cela je ſuis de l'avis de Monſieur Deſpréaux, qui préfere le voyage du monde de la Lune de Cyrano, aux Poëmes ſans invention de Motin & de Cotin.

Comme rien ne détruit plus la vraiſemblance d'un fait que la connoiſſance certaine que peut avoir le Spectateur que le fait eſt arrivé autrement que le Poëte ne le raconte, je crois que les Poëtes qui contrediſent dans leurs ouvrages des faits hiſtoriques très-connus, nuiſent beaucoup à la vraiſemblance de leurs fictions. Je ſai bien que le faux eſt quelquefois plus vraiſemblable que le vrai; mais nous ne reglons pas notre croyance touchant les faits ſur leur vraiſemblance métaphyſique, ou ſur le pied de leur poſſibilité: c'eſt ſur la vraiſemblance hiſtorique. Nous n'examinons pas ce qui devoit arriver plus probablement, mais ce que les témoins néceſſaires, ce que les Hiſtoriens racontent; & c'eſt leur récit, & non pas la vraiſemblance qui détermine notre croyance. Ainſi nous ne croyons pas l'événement qui eſt le plus vraiſemblable & le plus poſſible, mais ce qu'ils nous diſent être véritablement arrivé. Leur dépoſition étant la régle de notre croyance ſur les faits, ce qui peut être contraire à leur dépoſition, ne ſauroit paroître vrai-

vraiſemblable. Or comme la vérité eſt l'ame de l'Hiſtoire, la vraiſemblance eſt l'ame de la Poëſie.

SECTION XXIX.

Si les Poëtes Tragiques ſont obligés de ſe conformer à ce que la Géographie, l'Hiſtoire & la Chronologie nous apprennent poſitivement.

Remarques à ce ſujet ſur quelques Tragédies de Corneille & de Racine.

Je crois donc qu'un Poëte tragique va contre ſon Art, quand il péche trop groſſierement contre l'Hiſtoire, la Chronologie & la Géographie, en avançant des faits qui ſont démentis par ces Sciences. Plus le contraire de ce qu'il avance, eſt notoire, plus ſon erreur devient nuiſible à ſon ouvrage. Le Public ne pardonne guere de pareilles fautes, quand il les connoit; & jamais il ne les excuſe ſi pleinement qu'il n'en eſtime un peu moins l'ouvrage.

Un Poëte ne doit donc pas faire ſauver la vie à Thomiris par Cyrus, ni faire tuer Brutus par Céſar. Je crois encore qu'il doit à la

à la Fable universellement établie, le même respect qu'à l'Histoire. Ce que la Fable nous débite de ses Héros & de ses Dieux, s'est acquis le droit de passer pour vérité dans les Poëmes, & nous ne sommes plus parties capables de contredire ses narrations. Un Poëte ne doit aussi rien changer, sans une grande nécessité, à ce que l'Histoire & la Fable nous apprennent des événemens, des mœurs, des coutumes & des usages des pays où il place sa scène.

Ce que je dis ne doit pas s'entendre des faits de peu d'importance, & conséquemment peu connus. Par exemple, ce seroit une pédanterie que de reprendre Monsieur Racine d'avoir fait dire à Narcisse, dans Britannicus, que Locuste, cette fameuse empoisonneuse du tems de Néron, a fait expirer un Esclave à ses yeux, pour essayer l'activité du poison qu'elle avoit préparé pour Britannicus, parce que les Historiens racontent que cette épreuve fut faite sur un porc. La circonstance que le Poëte change, n'est point assez importante pour la conserver aux dépens du pathétique que la vie d'un homme sacrifié pour faire une épreuve, jette dans le récit, & de l'embarras qu'il y auroit à raconter cet incident, comme le narrent les Historiens.

ſtoriens. Mais je ne condamnerois pas de même celui qui reprendroit dans cette piece de Racine beaucoup de choſes pleinement démenties par ce que nous ſavons poſitivement des mœurs de ce tems-là & de l'Hiſtoire de Néron.

Junia Calvina, l'amante de Britannicus ſur laquelle le Poëte prend ſoin de nous inſtruire dans ſa Préface, & qu'il a tant de peur que nous ne confondions avec Junia Silana, n'étoit point à Rome dans le tems de la mort de Britannicus. Il n'eſt pas poſſible qu'elle ait été un perſonnage de l'action qu'il met ſur le théâtre. Junia Calvina avoit été exilée vers la fin du regne de Claude, comme coupable d'inceſte avec ſon frere, & Néron ne la rappella de ſon exil, que lorſqu'il voulut faire un certain nombre d'actions de bonté, afin d'adoucir les eſprits aigris contre lui par le meurtre de ſa mere. Dailleurs le caractere que Monſieur Racine s'eſt plû à donner à cette Junia Calvina, eſt bien démenti par l'Hiſtoire. Il affecte de la peindre comme une fille vertueuſe en jeune perſonne: & plus d'une fois il lui fait dire, en phraſes poëtiques, qu'elle n'a point vu le monde, & qu'elle ne le connoît pas encore.

Tacite,

Tacite, qui doit avoir vu Junia Calvina, puiſqu'elle a vécu juſques ſous le regne de Veſpaſien, dit (*) dans l'Hiſtoire de Claudius, qu'elle étoit une *effrontée*. Avant que Claudius épouſât Agrippine, & plus de ſept ans avant la mort de Britannicus, elle avoit été mariée à Lucius Vitellius, le frere de Vitellius qui fut Empereur dans la ſuite. Seneque, dans la Satyre ingénieuſe qu'il écrivit ſur la mort de l'Empereur Claudius, parle de Junia Calvina en homme qui la tenoit réellement coupable du crime d'inceſte avec ſon propre frere, & pour lequel elle avoit été exilée ſous le regne de ce Prince. Racine rapporte une partie du paſſage de Seneque, d'une maniere à faire croire qu'il ne l'avoit pas lû tout entier. Il cite bien l'expreſſion dont Seneque ſe ſert pour dire qu'elle étoit la jeune perſonne de ſon tems la plus enjouée; *Feſtiuiſſimam omnium puellarum.* Mais Racine ne nous dit pas ce qu'ajoute Seneque; Que Junia Calvina paroiſſoit une Venus à tout le monde, mais que ſon frere aimoit mieux en faire ſa Junon. Perſonne n'ignore que Junon étoit à la fois la ſœur & la femme de Jupiter. Monſieur Racine ſuppoſe dans ſa Préface, que l'âge ſeul de Junia

(*) Tacitus An. lib. XII.

nia Calvina l'empêcha d'être reçue chez les Veſtales, puiſqu'il penſe avoir rendu ſa réception dans leur Collége vraiſemblable, en lui faiſant donner par le peuple une diſpenſe d'âge, événement ridicule par rapport à ce tems-là, où le peuple ne faiſoit plus les loix. Mais outre que l'âge de Junia Calvina étoit trop avancé pour ſa réception parmi les Veſtales, il y avoit encore pluſieurs raiſons qui rendoient ſa réception dans leur Collége impoſſible. Enfin ce fait eſt détruit par tout ce que les Hiſtoriens nous apprennent de la vie de Junia Calvina. Je ne penſe pas auſſi qu'il fût permis à M. Racine de reſſuſciter Narciſſe, perſonnage auſſi fameux dans l'Hiſtoire Romaine que les Conſuls les plus illuſtres, pour en faire un des Acteurs de ſa piece. Tacite nous apprend que dès les premiers jours du regne de Néron, Agrippine obligea cet affranchi célebre à ſe donner la mort.

On trouve dans Britannicus pluſieurs autres fautes pareilles à celles que je viens d'expoſer; mais il y en a encore davantage dans la Tragédie de Bérénice. Monſieur Racine y fait aggrandir, par Titus, les Etats de cette Reine. Il eſt parlé vingt fois des Etats de Bérénice dans la piece, & cette Princeſſe

n'eut

n'eut jamais ni Royaume, ni Principauté. On l'appelloit Reine, ou parce qu'elle avoit épouſé des Souverains, ou parce qu'elle étoit fille de Roi: l'uſage d'appeller Reine les filles de Rois, a eu cours dans pluſieurs pays, & même en France (*). Racine ſuppoſe que ſon Antiochus, celui qui fut bleſſé dans un combat des troupes d'Othon contre celles de Vitellius, & qui avoit mené un ſecours aux Romains devant Jéruſalem, fut Roi de Commagene ſous l'Empire de Titus, quoique les Hiſtoriens nous apprennent que le pere de ce Prince infortuné, a été le dernier Roi de Commagene. Il fut ſoupçonné ſous l'empire de Veſpaſien, le pere & le prédéceſſeur de Titus, d'intelligence avec les Parthes, & il fut obligé de ſe ſauver chez eux avec ſes fils, dont l'Antiochus de Racine étoit un, pour éviter de tomber entre les mains de Ceſennius Pœtus qui avoit ordre de les enlever. Pœtus ſe mit en poſſeſſion de la Commagene, qui fût dèslors réduite pour toujours en Province de l'Empire. Ainſi lors de l'avénement de Titus au Trône, Antiochus Ephiphane étoit refugié chez les Parthes, & il n'y avoit plus de Roi de Commagene. Notre Poëte péche encore contre la vérité, quand il

(*) L'Oyſeau des Ordres, ch. XI. §. 34.

il fait dire à Paulin que Titus charge, comme ſon confident, de lui parler ſur le mariage de Bérénice : Qu'on a vu

Des fers de Claudius Felix encore flétri
De deux Reines, Seigneur, devenir le mari,
Et s'il faut juſqu'au bout que je vous obéiſſe,
Ces deux Reines étoient du ſang de Bérénice.

Ce Felix, ſi connu par Tacite & par Joſeph, n'épouſa jamais qu'une Reine ou fille d'un ſang royal, qui fut Druſille. Il eſt vrai qu'elle étoit du ſang de Bérénice. C'étoit ſa propre ſœur. Je ne voudrois donc pas accuſer de pédanterie celui qui cenſureroit Monſieur Racine d'avoir fait un ſi grand nombre de fautes contre une Hiſtoire autant avérée, & généralement auſſi connue que l'Hiſtoire des premiers Empereurs des Romains, comme d'être tombé dans des erreurs de Géographie, qu'il pouvoit aiſément s'épargner. Telle eſt l'erreur qu'il fait commettre par Mithridate, en lui faiſant dire à ſes fils dans l'expoſition de ſon projet, de paſſer en Italie, & de ſurprendre Rome.

Doutez-vous que l'Euxin ne me porte en deux jours
Aux lieux où le Danube y vient finir ſon cours?

Il en pouvoit bien douter, dit un Prince qui a commandé des Armées sur les bors du Danube, & qui, comme Mithridate, a conservé sa réputation de grand Capitaine dans l'une & dans l'autre fortune, puisque la chose est réellement impossible. L'armée navale de Mithridate, en partant des environs d'Asaph & du détroit de Cassa, où Racine établit la scène de sa piéce avoit près de trois cens lieuës à faire avant que de débarquer sur les rives du Danube. Des vaisseaux qui naviguent en flotte, & qui n'ont d'autres moyens d'avancer, que des rames & des voiles, ne sauroient se promettre de faire cette route en moins de huit ou dix jours. Monsieur Racine, sans craindre d'ôter le merveilleux de l'entreprise de Mithridate, pouvoit bien encore accorder six mois de marche à son armée, qui avoit sept cens lieuës à faire pour arriver à Rome. Le vers qu'il fait dire à Mithridate,

Je vous rends dans trois mois aux pieds du Capitole,

révolte ceux qui ont quelque connoissance de la distance des lieux. Quoique les Armées Grecques & Romaines marchassent avec plus de célerité que les nôtres, il est toujours vrai qu'il

qu'il n'y a point de troupes qui puiſſent durant trois mois, & ſans jamais ſéjourner, faire chaque jour près de huit lieues, ſurtout en paſſant par des pays difficiles & ennemis, ou du moins ſuſpects, tels qu'étoient la plupart des pays que Mithridate avoit à traverſer. Ces ſortes de critiques courent dans le monde, ſurtout quand une piece eſt nouvelle, & ſouvent on les fait valoir contre un Poëte encore plus qu'elles ne devroient valoir.

Monſieur Corneille eſt ſouvent tombé dans la même inattention que Monſieur Racine. Je n'en citerai qu'un exemple; ce que dit Nicomede à Flaminius, l'Ambaſſadeur des Romains auprès du Roi Pruſias ſon pere. Nicomede, après avoir fait reſſouvenir l'Ambaſſadeur qu'Annibal avoit gagné la Bataille de Traſimene ſur un Flaminius, il l'avertit encore de ne pas oublier,

Qu'autrefois ce grand homme
Commença par ſon pere à triompher de Rome.

Mais Titus Quintus Flaminius, celui à qui parle Nicomede, & qui avoit contraint Annibal d'avoir recours au poiſon, n'étoit pas le fils de celui qui perdit la bataille de Traſimene contre Annibal. Ils étoient même de maiſon & de races différentes. Flaminius

défait à Trasimene, étoit Plébeïen; & Flaminius qui fut Ambassadeur de la République auprès de Prusias, & qui fut cause de la mort d'Annibal, étoit Patricien. D'ailleurs la Bataille de Trasimene ne fut point le premier succès d'Annibal en Italie. Elle avoit été précédée par la bataille de la Trébbia, & par le fameux combat du Tésin que le Général Carthaginois avoit déja gagné, quand il battit Flaminius auprès du Lac de Pérouse. Je ne sai pourquoi il a plû à Monsieur Corneille de faire cette faute, en confondant deux Flaminius, quand les Savans la reprochoient depuis longtems à l'Auteur de la vie des Hommes Illustres, qui est sous le nom d'Aurelius Victor.

Il est vrai que les Tragiques Grecs ont fait quelquefois de semblables fautes, mais elles n'excusent point celles des modernes, d'autant plus que l'Art devroit du moins être aujourd'hui plus parfait. D'ailleurs on a toujours repris les Poëtes tragiques de la Grece de ces fautes qui nuisent à la vraisemblance de leurs suppositions, en combattant des vérités certaines & connues. Patereulus (*) reproche même à ces Poëtes, comme une erreur grossiere, d'avoir appellé Thessalie cette

(*) Lib. prim. Hist.

cette partie de la Grece qui fut ainſi nommée dans la ſuite, en des tems où elle ne portoit pas encore ce nom. *Quo nomine mirari convenit eos, qui, Iliaca componentes tempora, de ea regione ut Theſſalia commemorant; quod cum alii faciant Tragici, frequentiſſime faciunt, quibus minime id concedendum eſt, nihil enim ſub perſona Poetæ, ſed omnia ſub eorum, qui illo tempore vixerunt, dixerunt.* En effet la faute choque d'autant plus dans le Poëte tragique, qu'il la fait commettre à un perſonnage qui vivoit dans des tems où il ne pouvoit point faire cette faute. Nous pouvons encore confirmer notre ſentiment par ce qu'Ariſtote dit (*) au ſujet de la vraiſemblance hiſtorique qu'il faut garder dans les Poëmes. Il blâme ceux qui prétendent que l'exactitude à ſe conformer à cette vraiſemblance, ſoit une affectation inutile; & même il reprend Sophocle d'avoir fait annoncer dans la Tragédie d'Electre qu'Oreſte s'étoit tué aux Jeux Pythiens, parce que ces jeux ne furent inſtitués que pluſieurs ſiécles après Oreſte. Mais il eſt plus facile aux Poëtes de traiter cette exactitude de pédanterie, que d'acquérir les connoiſſances néceſſaires pour ne

(*) Poetic. ch. 25.

point faire de fautes pareilles à l'erreur qu'Ariſtote reproche à Sophocle.

SECTION XXX.

De la vraiſemblance en Peinture, & des égards que les Peintres doivent aux Traditions reçues.

Il eſt deux ſortes de vraiſemblance en peinture, la vraiſemblance poëtique & la vraiſemblance mécanique. La vraiſemblance mécanique conſiſte à ne rien repréſenter qui ne ſoit poſſible, ſuivant les loix de la ſtatique, les loix du mouvement, & les loix de l'optique.

Cette vraiſemblance mécanique conſiſte donc à ne point donner à une lumiere d'autres effets que ceux qu'elle auroit dans la Nature: par exemple, à ne lui point faire éclairer les corps ſur leſquels d'autres corps interpoſés l'empêchent de tomber. Elle conſiſte à ne point s'éloigner ſenſiblement de la proportion naturelle des corps; à ne point leur donner plus de force qu'il eſt vraiſemblable qu'ils en puiſſent avoir. Un Peintre pécheroit contre ces loix, s'il faiſoit lever

lever par un homme qui ſeroit mis dans une attitude, laquelle ne lui laiſſeroit que la moitié de ſes forces, un fardeau qu'un homme, qui peut faire uſage de toutes ſes forces, auroit peine à ébranler. Encore moins faut-il faire porter à une figure un tronçon de colonne, ou quelque autre fardeau d'une peſanteur exceſſive, & au-deſſus des forces d'un Hercule. Mais ſi l'on ſuppoſe, dira-t'on, que ces figures ſont des Génies bons ou mauvais, dont les forces ſont plus qu'humaines, alors la vraiſemblance n'en ſouffrira point. A cela je réplique, que le Peintre aura bien alors la raiſon pour lui, mais il aura les ſens contre lui. A qui doit-il plaire principalement? Je ne parlerai point plus au long de la vraiſemblance méchanique, parce qu'on en trouve des regles très-détaillées dans les livres qui traitent de l'Art de la Peinture.

La vraiſemblance poëtique conſiſte à donner à ſes perſonnages les paſſions qui leur conviennent, ſuivant leur âge, leur dignité, ſuivant le tempérament qu'on leur prête, & l'intérêt qu'on leur fait prendre dans l'action. Elle conſiſte à obſerver dans ſon tableau ce que les Italiens appellent *il Coſtumé*, c'eſt-à-dire, à s'y conformer à ce que nous ſavons

des mœurs, des habits, des bâtimens & des armes particulieres des peuples qu'on veut repréſenter. La vraiſemblance poëtique conſiſte enfin à donner aux perſonnages d'un tableau leur tête & leur caractere connu, quand ils en ont un, ſoit que ce caractere ait été pris ſur des portraits, ſoit qu'il ait été imaginé. Nous parlerons tantôt plus au long de ces caracteres connus.

Quoique tous les ſpectateurs dans un tableau deviennent des Acteurs, leur action néanmoins ne doit être vive qu'à proportion de l'intérêt qu'ils prennent à l'événement dont on les rend témoins. Ainſi le ſoldat qui voit le ſacrifice d'Iphigénie doit être ému, mais il ne doit point être auſſi ému qu'un frere de la victime. Une femme qui aſſiſte au jugement de Suzanne, & qu'on ne reconnoît point à ſon air de tête ou à ſes traits pour être la ſœur ou la mere de Suzanne, ne doit pas montrer le même dégré d'affliction, qu'une parente. Il faut qu'un jeune homme applaudiſſe avec plus d'empreſſement qu'un vieillard.

L'attention à la même choſe eſt encore différente en ces deux âges. Le jeune homme doit paroître livré pleinement à tel ſpectacle que l'homme d'expérience ne doit voir

voir qu'avec une légere attention. Le ſpectateur, à qui l'on donne la phyſionomie d'un homme d'eſprit, ne doit point admirer comme celui qu'on a caractériſé par une phyſionomie ſtupide. L'étonnement d'un Roi ne doit point être celui d'un homme du peuple. Un homme qui écoute de loin, ne doit pas ſe préſenter comme celui qui écoute de près. L'attention de celui qui voit, eſt différente de l'attention de celui qui ne fait qu'entendre. Une perſonne vive ne voit pas & n'écoute pas dans la même attitude qu'une perſonne mélancolique. Le reſpect & l'attention que la Cour d'un Roi de Perſe témoigne pour ſon maître doivent être exprimés par des démonſtrations qui ne conviennent pas à l'attention de la ſuite d'un Conſul Romain pour ſon Magiſtrat. La crainte d'un Eſclave n'eſt pas celle d'un Citoyen, ni la peur d'une femme celle d'un ſoldat. Un ſoldat qui verroit le ciel s'entrouvrir, ne doit pas même avoir peur comme une perſonne d'une autre condition. La grande frayeur peut rendre une femme immobile; mais le ſoldat éperdu doit encore ſe mettre en poſture de ſe ſervir de ſes armes, du moins par un mouvement purement machinal. Un homme de courage, attaqué

d'une grande douleur, laisse bien voir sa souffrance peinte sur son visage; mais elle n'y doit point paroître telle qu'elle se montreroit sur le visage d'une femme. La colere d'un homme bilieux n'est pas celle d'un homme mélancolique.

On voit au maître-Autel de la petite Eglise de saint Etienne de Genes un tableau de Jules Romain qui représente le martyre de ce Saint. Le Peintre y exprime parfaitement bien la différence qui est entre l'action naturelle des personnes de chaque tempérament; quoiqu'elles agissent par la même passion; & l'on sait bien que cette sorte d'exécution ne se faisoit point par des bourreaux payés, mais par le peuple lui-même. Un des Juifs qui lapide le Saint, a des cheveux roussâtres, le teint haut en couleur, enfin toutes les marques d'un homme bilieux & sanguin, & il paroît transporté de colere.

Sa bouche & ses narines sont ouvertes extraordinairement. Son geste est celui d'un furieux; & pour lancer sa pierre avec plus d'impétuosité, il ne se soutient que sur un pied. Un autre Juif placé auprès du premier, & qu'on reconnoît être d'un tempérament mélancolique à la maigreur de son corps, à son tein livide, comme à la noir-

ceur

ceur des poils, ſe ramaſſe tout le corps en jettant ſa pierre, qu'il adreſſe à la tête du Saint. On voit bien que ſa haine eſt encore plus forte que celle du premier, quoique ſon maintien & ſon geſte ne marquent pas tant de fureur. Sa colere contre un homme condamné par la loi, & qu'il exécute par principe de religion, n'en eſt pas moins grande pour être d'une eſpece différente.

L'emportement d'un Général ne doit pas être même que celui d'un ſimple ſoldat. Enfin il eſt de même de tous les ſentimens & de toutes les paſſions. Si je n'en parle point plus au long, c'eſt que j'en ai déja dit trop pour les perſonnes qui ont réfléchi ſur le grand art des expreſſions, quand je n'en ſaurois dire aſſez pour celles qui n'y ont pas réfléchi.

La vraiſemblance poëtique conſiſte encore dans l'obſervation des regles que nous comprenons, ainſi que les Italiens, ſous le mot de *Coſtumé:* obſervation qui donne un ſi grand mérite aux tableaux du Pouſſin. Suivant ces regles, il faut repréſenter les lieux où l'action s'eſt paſſée, tels qu'ils ont été, ſi nous en avons connoiſſance; & quand il n'en eſt pas demeuré de notion préciſe, il faut,

en

en imaginant leur disposition, prendre garde à ne se point trouver en contradiction avec ce qu'on en peut savoir. Les mêmes regles veulent encore qu'on donne aux différentes Nations qui paroissent ordinairement sur la scène des tableaux, la couleur de visage & l'habitude de corps que l'Histoire a remarqué leur être propres. Il est même beau de pousser la vraisemblance jusqu'à suivre ce que nous savons de particulier des animaux de chaque pays, quand nous représentons un événement arrivé dans ce pays-là. Le Poussin qui a traité plusieurs actions, dont la scène est en Egypte, met presque toujours dans ses tableaux des bâtimens, des arbres ou des animaux, qui, par différentes raisons, sont regardés comme étant particuliers à ce pays.

Monsieur le Brun a suivi ces regles dans ses tableaux de l'Histoire d'Alexandre avec la même ponctualité. Les Perses & les Indiens s'y distinguent des Grecs à leur physionomie autant qu'à leurs armes. Leurs chevaux n'ont pas le même corsage que ceux des Macédoniens. Conformément à la vérité, les chevaux des Perses y sont représentés plus minces. J'ai entendu dire à Monsieur Perrault que son ami Monsieur le Brun avoit fait dessiner à Alep des chevaux de Perse,

Perſe, afin d'obſerver le *Coſtumé* ſur ce point-là dans ſes tableaux. Il eſt vrai qu'il ſe trompa ſur la tête d'Alexandre dans le premier qu'il fit. C'eſt celui qui repréſente les Reines de Perſe aux pieds d'Alexandre. On avoit donné à Monſieur le Brun pour la tête d'Alexandre une tête de Minerve qui étoit ſur une Médaille, au revers de laquelle on liſoit le nom d'Alexandre. Ce Prince, contre la vérité qui nous eſt connue, paroît donc beau comme une femme dans ce tableau. Mais Monſieur le Brun ſe corrigea, dès qu'il eut été averti de ſa mépriſe, & il nous a donné la véritable tête d'Alexandre dans le tableau du paſſage du Granique, & dans celui de ſon entrée à Babylone. Il en prit idée d'après le buſte de ce Prince qui ſe voit dans un des boſquets de Verſailles ſur une colonne, & qu'un Sculpteur moderne a déguiſé en Mars Gaulois, en lui mettant un coq ſur ſon caſque. Ce buſte, ainſi que la colonne qui eſt d'albâtre Oriental, ont été apportés d'Alexandrie.

La vraiſemblance poëtique exige auſſi qu'on repréſente les Nations avec leurs vêtemens, leurs armes & leurs étendarts. Qu'on mette dans les enſeignes des Athéniens, la Chouette; dans celles des Egyptiens, la Cigogne;

gogne; & l'Aigle dans celles des Romains; enfin qu'on ſe conforme à celles de leurs coutumes qui ont du rapport avec l'action du tableau. Ainſi le Peintre qui fera un tableau de la mort de Britannicus, ne repréſentera point Néron & les autres convives aſſis autour d'une table; mais bien couchés ſur des lits.

L'erreur d'introduire dans une action des perſonnages qui ne purent jamais en être les témoins, pour avoir vécu dans des tems éloignés de celui de l'action, eſt une erreur groſſiere où nos Peintres ne tombent plus. On ne voit plus un ſaint François écouter la prédication de ſaint Paul, ni un Confeſſeur le Crucifix en main, exhorter le bon Larron.

Enfin la vraiſemblance poëtique demande que le Peintre donne à ſes perſonnages leur air de tête connu, ſoit que cet air de tête nous ait été tranſmis par des médailles, des ſtatuës, ou par des portraits; ſoit qu'une tradition, dont ne connoît pas la ſource, nous l'ait conſervé; ſoit même qu'il ſoit imaginé. Quoique nous ne ſachions pas bien certainement comment ſaint Pierre étoit fait, néanmoins les Peintres & les Sculpteurs ſont tombés d'accord par une convention tacite de le repréſenter avec un certain air de tête & une certaine taille qui ſont devenus propres à ce Saint.

Saint. En imitation, l'idée reçuë & généralement établie, tient lieu de la vérité. Ce que j'ai dit de ſaint Pierre, peut auſſi ſe dire de la figure ſous laquelle on repréſente pluſieurs autres Saints, & même de celle qu'on donne ordinairement à ſaint Paul, quoiqu'elle ne convienne pas trop avec le portrait que cet Apôtre fait de lui-même. Il n'importe, la choſe eſt établie ainſi. Le Sculpteur qui repréſenteroit ſaint Paul plus petit, plus décharné, & avec une barbe plus courte que ſaint Pierre, ſeroit repris, autant que le fut Bandinelli, pour avoir mis à côté de la ſtatuë d'Adam qu'il a faite pour le dôme de Florence, une ſtatuë d'Eve plus haute que celle de ſon mari (*).

Nous voyons par les Epîtres de Sidonius Apollinaris (**) que les Philoſophes illuſtres de l'Antiquité avoient auſſi chacun ſon air de tête, ſa figure & ſon geſte qui lui étoient pro-

(*) Ces deux ſtatuës ne ſont plus dans l'Egliſe cathedrale de Florence; elles en ont été ôtées en 1722 par ordre du Grand Duc Coſme III, pour être miſes dans la grande Sale du vieux Palais. On leur a ſubſtitué un groupe que Michel-Ange avoit laiſſé imparfait, & qui repréſente un Chriſt deſcendu de la Croix.

(**) Libro nono, Epiſt. nona.

propres en peinture. *Per Gymnasia pinguntur Zeuxippus cervice curva, Aratus panda, Zenon fronte contracta, Epicurus cute distenta, Diogenes barba comante, Socrates coma candente, Aristoteles brachio exserto, Xenocrates crure collecto, Heraclitus fletu oculis clausis, Democritus risu labris apertis, Chrysippus digitis propter numerorum indicia constrictis, Euclides propter mensurarum spatia laxatis, Cleanthes propter utrumque corrosis.* Raphaël s'est bien servi de cette érudition dans son tableau de l'Ecole d'Athenes. Nous apprenons aussi de Quintilien (*) que les anciens Peintres s'étoient assujettis à donner à leurs Dieux & à leurs Héros la physionomie & le même caractere que Zeuxis leur avoit donné, ce qui lui attira le nom de Législateur. *Ille verò ita circumscripsit omnia, ut eum legumlatorem vocent, quia Deorum & Heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, caeteri tanquam ita necesse sit sequuntur.*

L'Observation de la vraisemblance me paroît donc, après le choix du sujet, la chose la plus importante dans le projet d'un poëme ou d'un tableau. La regle qui enjoint aux Peintres comme aux Poëtes de faire un plan judi-

(*) Instit. lib. 12. c. x.

judicieux, & d'arranger leurs idées de maniere que les objets ſe débrouillent ſans peine, vient immédiatement après la regle qui enjoint d'obſerver la vraiſemblance.

SECTION XXXI.

De la diſpoſition du Plan. Qu'il faut diviſer l'ordonnance des Tableaux en compoſition Poëtique & en compoſition Pittoreſque.

Mes réflexions ſur le plan des Poëmes ſeront bien courtes, quoique la matiere ſoit des plus importantes. Ce que l'on peut dire touchant les Poëmes de grande étenduë, ſe trouve déja dans le Traité du Poëme Epique par le Pere le Boſſu, dans la pratique du Théâtre par l'Abbé d'Aubignac, comme dans les diſſertations que le grand Corneille a faites ſur ſes propres pieces. Ce qu'on peut dire touchant les petits ouvrages de Poëſie, eſt très-court. S'ils font le récit d'une action, il faut qu'ils ayent, ainſi que les pieces de théâtre, une expoſition, une intrigue & un dénouëment. S'ils ne contiennent pas une action, il faut qu'il y ait un ordre ou ſen-

sible ou caché; & que les pensées y soient disposées de maniere que nous les concevions sans peine, & que nous puissions même retenir la substance de l'ouvrage & le progrès du raisonnement.

Quant à la Peinture, je crois qu'il faut diviser l'Ordonnance ou le premier arrangement des objets qui doivent remplir un tableau, en composition pittoresque & en composition poëtique.

J'appelle composition pittoresque, l'arrangement des objets qui doivent entrer dans un tableau, par rapport à l'effet général de ce tableau. Une bonne composition pittoresque est celle dont le coup d'œil fait un grand effet, suivant l'intention du Peintre, & le but qu'il s'est proposé. Il faut pour cela que le tableau ne soit point embarrassé par les figures, quoiqu'il y en ait assez pour bien remplir la toile. Il faut que les objets s'y démêlent facilement. Il ne faut pas que les figures s'estropient l'une l'autre en se cachant réciproquement la moitié de la tête, ni d'autres parties du corps, lesquelles il convient au sujet que le Peintre fasse voir. Il faut enfin que les groupes soient bien composés; que la lumiere leur soit distribuée judicieusement; & que les couleurs locales, loin de

s'en-

s'entretuer, ſoient diſpoſées de maniere qu'il réſulte du tout une harmonie agréable à l'œil par elle-même.

La compoſition poëtique d'un tableau, c'eſt un arrangement ingénieux des figures inventé pour rendre l'action qu'il repréſente, plus touchante & plus vraiſemblable. Elle demande que tous les perſonnages ſoient liés par une action principale; car un tableau peut contenir pluſieurs incidens, à condition que toutes ces actions particulieres ſe réuniſſent en une action principale, & qu'elles ne faſſent toutes qu'un ſeul & même ſujet. Les regles de la Peinture ſont autant ennemies de la duplicité d'action, que celles de la Poëſie dramatique. Si la Peinture peut avoir des Epiſodes comme la Poëſie, il faut dans les tableaux, comme dans les tragédies, qu'ils ſoient liés avec le ſujet, & que l'unité d'action ſoit conſervée dans l'ouvrage du Peintre comme dans le Poëme.

Il faut encore que les perſonnages ſoient placés avec diſcernement, & vêtus avec décence, par rapport à leur dignité comme à l'importance dont ils ſont. Le pere d'Iphigénie, par exemple, ne doit pas être caché derriere d'autres figures au ſacrifice où l'on doit immoler cettte Princeſſe. Il doit y te-

nir la place remarquable après celle de la Victime. Rien n'eſt plus inſupportable que des figures indifférentes, placées dans le milieu d'un tableau. Un ſoldat ne doit pas être vêtu auſſi richement que ſon Général, à moins qu'une circonſtance particuliere ne demande que cela ſoit ainſi. Comme nous l'avons déja dit en parlant de la vraiſemblance, tous les perſonnages doivent faire les démonſtrations qui leur conviennent, & l'expreſſion de chacun d'eux doit être conforme au caractere qu'on lui fait ſoutenir. Surtout il ne faut pas qu'il ſe trouve dans le tableau des figures oiſeuſes, & qui ne prennent point de part à l'action principale. Elles ne ſervent qu'à diſtraire l'attention du ſpectateur. Il ne faut pas encore que l'Artiſan choque la décence ni la vraiſemblance pour favoriſer ſon deſſein ou ſon coloris, & qu'il ſacrifie ainſi la Poëſie à la mécanique de ſon art.

Le talent de la compoſition poëtique & le talent de la compoſition pittoreſque ſont tellement ſéparés, que nous voyons des Peintres excellens dans l'une, être groſſiers dans l'autre. Paul Veroneſe, par exemple, a très-bien réuſſi dans cette partie de l'ordonnance que nous appellons compoſition pittoreſque. Aucun Peintre n'a ſu mieux que lui, bien arranger

ranger ſur une même ſcène un nombre infini de perſonnages, placer plus heureuſement ſes figures, en un mot bien remplir une grande toile, ſans y mettre de la confuſion. Cependant Paul Veroneſe n'a pas réuſſi dans la compoſition poëtique. Il n'y a point d'unité d'action dans la plupart de ſes grands tableaux. Un de ſes plus magnifiques ouvrages, les nôces de Cana, qu'on voit au fond du Réfectoire du Convent de ſaint Georges à Veniſe, eſt rempli de fautes contre la Poëſie pittoreſque. Un petit nombre des perſonnages ſans nombre, dont il eſt rempli, paroît être attentif au Miracle de la converſion de l'eau en vin, qui fait le ſujet principal. Perſonne n'en eſt touché autant qu'il le faudroit. Paul Veroneſe introduit parmi les conviés des Religieux Bénédictins du Convent pour lequel il travailloit. Enfin ſes perſonnages ſont habillés de caprice, &, comme dans ſes autres tableaux, il y contredit ce que nous ſavons poſitivement des mœurs & des uſages du peuple, dans lequel il choiſit ſes Acteurs.

Monſieur de Piles grand amateur de la Peinture, & qui lui-même manioit le pinceau, nous a laiſſé pluſieurs écrits touchant cet Art, qui ſont dignes d'être connus de tout le monde; mais un de ces écrits mérite

toutes les louanges qui ſont dues aux livres originaux, c'eſt ſa balance des Peintres. On y apprend diſtinctement à quel point de mérite chaque Peintre, dont il parle, eſt parvenu en chacune des quatre parties dans leſquelles l'Art de la Peinture peut ſe diviſer. Ces parties ſont la compoſition, le deſſein, l'expreſſion & le coloris (*). Après avoir ſuppoſé que le vingtiéme dégré de ſa balance marque le plus haut point de perfection où il ſoit poſſible d'atteindre en chacune de ſes parties: il nous dit à quel dégré chaque Peintre eſt demeuré. Mais pour n'avoir pas diſtribué l'Art de la Peinture en cinq parties, ni diviſé ce qu'on appelle en général l'ordonnance, en compoſition pittoreſque & en compoſition poëtique, il tombe dans des propoſitions inſoutenables, comme eſt celle de placer au même dégré de ſa balance Paul Veroneſe & le Pouſſin en qualité de Compoſiteurs. Cependant les Italiens mêmes tomberont d'accord que Paul Veroneſe n'eſt nullement comparable dans la Poëſie de la Peinture au Pouſſin, qu'on a nommé dès ſon vivant le Peintre des gens d'eſprit, éloge le plus flateur qu'un Artiſan pût recevoir.

Le

(*) Cours de Peinture, p. 489.

Le même Paul Veroneſe ſe trouve encore placé dans notre balance à côté de Monſieur le Brun, quoique dans la partie de la comparaiſon poëtique, la ſeule dont il s'agit ici, le Brun ait peut-être été auſſi loin que Raphaël. On voit dans le grand appartement du Roi à Verſailles les deux excellens tableaux, placés vis-à-vis l'un de l'autre, les Pellerins d'Emmaüs par Paul Veroneſe, & les Reines de Perſe aux pieds d'Alexandre, par le Brun. Un peu d'attention ſur ces tableaux fera juger que, ſi Paul Veroneſe eſt un méchant voiſin pour le Brun quant au coloris, le François eſt encore un plus méchant voiſin pour l'Italien, quant à la Poëſie pittoreſque & à l'expreſſion. Il n'eſt pas difficile de deviner à qui Raphaël auroit donné le prix: ſuivant l'apparence, Raphaël auroit prononcé en faveur du genre de mérite dans lequel il excelloit, je veux dire en faveur de l'expreſſion, & de la Poëſie. Je conſeille à mon Lecteur de lire dans le premier volume des Parallèles de M. Perrault (*), le jugement raiſonné qu'il porte ſur ces deux tableaux. Ce galant homme, dont la mémoire ſera toujours en vénération à ceux qui l'ont connu, nonobſtant tout ce qu'il peut avoir écrit ſur l'an-

(*) Pag. 225.

tiquité, étoit auſſi capable de faire une bonne comparaiſon de l'ouvrage de Paul Veroneſe & de celui de le Brun, qu'il étoit incapable, ſuivant Monſieur Woton, de faire un bon parallele entre les Poëtes anciens & les Poëtes modernes.

SECTION XXXII.

De l'importance des fautes que les Peintres & les Poëtes peuvent faire contre leurs regles.

Comme les parties d'un tableau ſont toujours placées l'une à côté de l'autre, & qu'on en voit l'*Enſemble* du même coup d'œil, les défauts qui ſont dans ſon ordonnance, nuiſent beaucoup à l'effet de ſes beautés. On apperçoit ſans peine ſes fautes relatives, quand on a ſous les yeux en même tems les objets qui n'ont pas entr'eux le rapport qu'ils doivent avoir. Si cette faute conſiſte, comme celle du Bandinelli, dans une figure de femme plus haute qu'une figure d'homme d'égale dignité, elle eſt facilement remarquée, puiſque ces deux figures ſont l'une à côté de l'autre. Il n'en eſt pas de même d'un poëme de quelque étenduë. Comme nous ne voyons que ſucceſſivement un Poëme dramatique

tique ou un Poëme épique, & comme il faut employer pluſieurs jour à lire ce dernier, les défauts qui ſont dans l'ordonnance & dans la diſtribution de ces Poëmes, ne viennent pas ſauter aux yeux, comme y ſautent les défauts pareils qui ſont dans un tableau. Pour remarquer les fautes relatives d'un Poëme, il faut ſe rappeller ce qu'on a déja vu ou entendu, & retourner, pour ainſi dire, ſur ſes pas, afin de comparer les objets qui manquent de rapport ou de proportion. Par exemple, il faut ſe reſſouvenir que l'incident qui fait le dénouement dans le cinquiéme Acte, n'aura point été ſuffiſamment préparé dans les Actes précédens; ou qu'une choſe dite par un perſonnage dans le quatriéme Acte, dément le caractere qu'on lui a donné dans le premier. Voilà ce que tous les hommes n'obſervent point toujours: pluſieurs même ne l'obſervent jamais. Ils ne liſent point les Poëmes pour examiner ſi rien ne s'y dément, mais pour jouir du plaiſir d'être touchés. Ils liſent les Poëmes comme ils regardent les tableaux; & ils ſont choqués ſeulement des fautes qui, pour ainſi dire, tombent ſous le ſentiment, & qui diminuent beaucoup leur plaiſir.

D'ailleurs les fautes réelles qui ſont dans un tableau, comme une figure trop courte, un bras eſtropié, ou un perſonnage qui nous préſente une grimace, au lieu de l'expreſſion naturelle, ſont toujours à côté de ſes beautés. Nous ne voyons pas ce que le Peintre a fait de bon, ſéparément de ce qu'il a fait de mauvais. Ainſi le mauvais empêche le bon de faire ſur nous toute l'impreſſion qu'il devroit faire. Il n'en eſt pas de même d'un Poëme; ſes fautes réelles, comme une ſcène qui ſort de la vraiſemblance, ou des ſentimens qui ne conviennent point à la ſituation dans laquelle un perſonnage eſt ſuppoſé, ne nous dégoûtent que de la partie d'un bon Poëme où elles ſe trouvent. Elles ne jettent même ſur les beautés voiſines qu'une ombre bien légere.

SECTION XXXIII.

De la Poëſie du Style, dans laquelle les mots ſont regardés en tant que les ſignes de nos idées.

Que c'eſt la Poëſie du Style qui fait la deſtinée des Poëmes.

Ainſi la beauté de chaque partie du Poëme, je veux dire la maniere dont chaque ſcène

ſcène eſt traitée & la maniere dont s'expliquent les perſonnes, contribue plus au ſuccès d'un ouvrage, que la juſteſſe du plan & que ſa régularité, c'eſt-à-dire, que l'union & la dépendance de toutes les différentes parties qui compoſent un Poëme. Une Tragédie, dont toutes les ſcènes priſes en particulier ſeront belles, mais mal couſues enſemble, doit réuſſir plutôt qu'une Tragédie, dont les ſcènes bien liées entr'elles, ſeront froides. Voilà pourquoi nous admirons pluſieurs Poëmes qui ne ſont rien moins que réguliers, mais qui ſont ſoutenus par l'invention & par un ſtyle plein de poëſie, qui de moment en moment préſente des images qui nous rendent attentifs, & nous émeuvent. Le plaiſir ſenſible que nous font des beautés renaiſſantes à chaque période, nous empêche d'appercevoir une partie des défauts réels de la piece, & il nous fait excuſer l'autre. C'eſt ainſi qu'un homme aimable en préſence fait oublier ſes défauts, & quelquefois ſes vices, durant les momens où l'on eſt ſéduit par les charmes de ſa converſation. Il réuſſit même ſouvent à nous les faire oublier dans la définition générale de ſon caractere.

La

La Poëſie du ſtyle conſiſte à préter des ſentimens intéreſſans à tout ce qu'on fait parler, comme à exprimer par des figures, & à repréſenter ſous des images capables de nous émouvoir, ce qui ne nous toucheroit pas, s'il étoit dit ſimplement en ſtyle proſaïque.

Ces premieres idées qui naiſſent dans l'ame, lorſqu'elle reçoit une affection vive, & qu'on appelle communément *des ſentimens*, touchent toujours, bien qu'ils ſoient exprimés dans les termes les plus ſimples. Ils parlent le langage du cœur. Emilie intéreſſe donc, quand elle dit dans les termes les plus ſimples,

J'aime encor plus Cinna que je ne hais Auguſte.

Un ſentiment ceſſeroit même d'être auſſi touchant, s'il étoit exprimé en termes magnifiques & avec *des figures ambitieuſes*. Le vieil Horace ne m'intéreſſeroit plus autant qu'il m'intéreſſe, ſi au lieu de dire ſimplement le fameux *Qu'il mourût*, il exprimoit ce ſentiment en ſtyle figuré. La vraiſemblance périroit avec la ſimplicité de l'expreſſion. Où j'apperçois de l'affectation, je ne reconnois plus le langage du cœur.

Et Tragicus plerumque dolet ſermone pedeſtri,

dit

dit Horace. Mais les retours que les Interlocuteurs font sur leurs sentimens & sur ceux des autres, les réflexions du Poëte, les récits, les descriptions, en un mot tout ce qui n'est pas sentiment, veut, autant que la nature du poëme & la vraisemblance le permettent, nous être représenté sous des images qui forment des tableaux dans notre imagination.

J'excepterai de cette regle générale les récits des événemens prodigieux qui se font, lorsque ces événemens viennent d'arriver. Il est dans la vraisemblance que le témoin oculaire de pareils événemens, & qu'il convient d'employer pour en faire le récit, ait été frappé d'un étonnement qui dure encore. Il seroit ainsi contre la vraisemblance qu'il se servît dans son récit des figures qu'un homme saisi, & qui ne songe point à être phatétique, ne trouve pas. D'ailleurs ces événemens prodigieux exigent du Poëte de leur procurer la croyance du spectateur, autant qu'il est possible; & un moyen de la leur procurer, c'est de les faire raconter dans les termes les plus simples & les moins capables de faire soupçonner celui qui parle d'exagération. Mais, comme je viens de le dire, il faut que hors de ces deux occasions,

sions, le style de la Poësie soit rempli de figures qui peignent si bien les objets décrits dans les vers, que nous ne puissions les entendre, sans que notre imagination soit continuellement remplie des tableaux qui s'y succedent les uns aux autres, à mesure que les périodes du discours se succedent les unes aux autres.

Chaque genre de Poëme a quelque chose de particulier dans la Poësie de son style. La plupart des images, dont il convient que le style de la Tragédie soit nourri, pour ainsi dire, sont trop graves pour le style de la Comédie. Du moins le Poëte comique ne doit-il en faire qu'un usage très-sobre. Il ne doit les employer que pour faire parler *Chrémès*, lorsque ce personnage entre pour un moment dans une passion tragique. Nous avons déja dit que les Eglogues empruntoient leurs peintures & leurs images des objets qui parent la campagne, & des événemens de la vie rustique. La Poësie du style de la Satyre doit être nourrie des images les plus propres à exciter notre bile. L'Ode monte dans les Cieux, pour y emprunter ses images & ses comparaisons du Tonnerre, des Astres & des Dieux mêmes. Mais ce

sont

ſont des choſes dont l'expérience a déja inſtruit tous ceux qui aiment la Poëſie.

Il faut donc que nous croyions voir, pour ainſi dire, en écoutant des Vers : *Ut Pictura Poëſis*, dit Horace. Cléopatre s'attireroit moins d'attention, ſi le Poëte lui faiſoit dire en ſtyle proſaïque aux Miniſtres odieux de ſon frere : Ayez peur, méchans; Céſar qui eſt juſte, va venir la force à la main : Il arrive avec des troupes. Sa penſée a bien un autre éclat, elle paroît bien plus relevée, lorſqu'elle eſt revêtue de figures poëtiques, & lorſqu'elle met entre les mains de Céſar l'inſtrument de la vengeance de Jupiter. Ce vers (*)

Tremblez, méchans, tremblez : voici venir
la foudre;

me préſente Céſar armé du tonnerre, & les meurtriers de Pompée foudroyés. Dire ſimplement qu'il n'y a pas un grand mérite à ſe faire aimer d'un homme qui devient amoureux facilement, mais qu'il eſt beau de ſe faire aimer par un homme qui ne témoigna jamais de diſpoſition à l'amour, ce ſeroit dire une vérité commune, & qui ne s'attireroit pas beaucoup d'attention. Quand Mon-

(*) Mort de Pompée.

Monſieur Racine met dans la bouche d'Aricie cette vérité, revêtue des beautés que lui prête la Poëſie de ſon ſtyle, elle nous charme. Nous ſommes ſéduits par les images dont le Poëte ſe ſert pour l'exprimer; & la penſée, de triviale qu'elle ſeroit, devient dans ſes Vers un diſcours éloquent qui nous frappe, & que nous retenons. (*)

Pour moi, je ſuis plus fiére, & fuis la gloire aiſée
D'arracher un hommage à mille autres offert,
Et d'entrer dans un cœur de toutes parts ouvert.
Mais de faire fléchir un courage inflexible,
De porter la douleur dans une ame inſenſible;
D'enchaîner un captif de ſes fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné,
Voilà ce qui me plaît, voilà ce qui m'irrite.

Ces vers tracent cinq tableaux dans l'imagination.

Un homme qui nous diroit ſimplement, Je mourrai dans le même château où je ſuis né, ne toucheroit pas beaucoup. Mourir, eſt la deſtinée de tous les hommes; & finir dans le ſein de ſes Pénates, c'eſt la deſtinée des plus heureux. L'Abbé de Chaulieu nous

(*) Phedr. Act. II.

nous préſente cependant cette penſée ſous des images qui la rendent capable de toucher infiniment:

Fontenay, lieux délicieux
Où je vis d'abord la lumiere,
Bientôt au bout de ma carriere
Chez toi je joindrai mes Ayeux.

Muſes, qui dans ce lieu champêtre
Avec ſoin me fîtes nourrir;
Beaux arbres, qui m'avez vu naître,
Bientôt vous me verrez mourir.

Ces apoſtrophes me font voir le Poëte en converſation avec les Divinités & avec les arbres de ce lieu. Je m'imagine qu'ils ſont attendris par la nouvelle qu'il leur annonce; & le ſentiment qu'il leur prête, fait naître dans mon cœur un ſentiment approchant du leur.

L'art d'émouvoir les hommes & de les amener où l'on veut, conſiſte principalement à ſavoir faire un bon uſage de ces images. L'Ecrivain le plus auſtere, celui qui fait la profeſſion la plus ſérieuſe de ne mettre en œuvre, pour nous perſuader, que la raiſon toute nuë, ſent bientôt que, pour nous convaincre, il nous faut émouvoir; & qu'il

faut, pour nous émouvoir, mettre sous nos yeux par des peintures les objets dont il nous parle. Un des plus grands partisans du raisonnement sévere que nous ayons eu, le Pere Mallebranche, à écrit contre la contagion des imaginations fortes, dont le charme, pour nous séduire, consiste dans leur fécondité en images, & dans le talent qu'elles ont de peindre vivement les objets. (*) Mais qu'on ne s'attende point à voir dans son discours une précision séche qui écarte toutes les figures capables de nous émouvoir & de nous séduire, ni qui se borne aux raisons concluantes. Ce discours est rempli d'images & de peintures, & c'est à notre imagination qu'il parle contre l'abus de l'imagination.

La Poësie du style fait la plus grande différence qui soit entre les vers & la prose. Bien des métaphores qui passeroient pour des figures trop hardies dans le style oratoire le plus élevé, sont reçues en Poësie. Les images & les figures doivent être encore plus fréquentes dans la plupart des genres de la Poësie, que dans les discours oratoires. La Réthorique, qui veut persuader notre raison, doit toujours conserver un air de modération & de sincérité. Il n'en est pas de

(*) Recherche de la Vérité, liv. 2, part. 3.

de même de la Poëſie, qui ſonge à nous émouvoir préférablement à toutes choſes, & qui tombera d'accord, ſi l'on veut, qu'elle eſt ſouvent de mauvaiſe foi. C'eſt donc la Poëſie du ſtyle qui fait le Poëte, plutôt que la rime & la céſure. Suivant Horace, on peut être Poëte en un diſcours en proſe, & l'on n'eſt ſouvent que *proſateur* dans un diſcours écrit en vers. Quintilien explique ſi bien la nature & l'uſage des images & des figures dans les derniers chapitres de ſon huitiéme Livre, & dans les premiers chapitres du Livre ſuivant, qu'il ne laiſſe rien à faire que d'admirer ſa pénétration & ſon grand ſens.

Cette partie de la Poëſie la plus importante, eſt en même tems la plus difficile. C'eſt pour inventer des images qui peignent bien ce que le Poëte veut dire, c'eſt pour trouver les expreſſions propres à leur donner l'être, qu'il a beſoin d'un feu divin, & non pas pour rimer. Un Poëte médiocre peut, à force de conſultations & de travail, faire un plan régulier, & de donner des mœurs décentes à ſes perſonnages; mais il n'y a qu'un homme doué du génie de l'Art, qui puiſſe ſoutenir ſes vers par des fictions continuelles, & par des images renaiſſantes à

chaque période. Un homme ſans génie tombe bientôt dans la froideur qui naît des figures qui manquent de juſteſſe, & qui ne peignent point nettement leur objet, ou dans le ridicule qui naît des figures, leſquelles ne ſont point convenables au ſujet. Telles ſont, par exemple, les figures que met en œuvre le Carme Auteur du poëme de la Magdelaine, qui forme ſouvent des images groteſques, où le Poëte ne devoit nous offrir que des images ſérieuſes. Le conſeil d'un ami peut bien nous faire ſupprimer quelques figures impropres ou mal imaginées: mais il ne peut nous inſpirer le génie néceſſaire pour inventer celles dont il conviendroit de ſe ſervir. Le ſecours d'autrui, comme nous le dirons en parlant du génie, ne ſauroit faire un Poëte: Il peut tout au plus lui aider à ſe former.

Un peu de réflexion ſur la deſtinée des Poëmes François publiés depuis quatrevingt ans, achevera de nous perſuader que le plus grand mérite d'un poëme vient de la convenance & de la continuité des images & des peintures que ſes vers nous préſentent. Le caractere de la Poëſie du ſtyle a toujours décidé du bon ou du mauvais ſuccès des poëmes, même de ceux qui par leur étendue ſem-

ſemblent dépendre le plus de l'œconomie du plan, de la diſtribution de l'action & de la décence de mœurs.

Nous avons deux Tragédies du grand Corneille, dont la conduite & la plupart des caracteres ſont très-défectueux, le Cid & la Mort de Pompée. On pourroit même diſputer à cette derniere piece le titre de Tragédie. Cependant le public enchanté par la poëſie du ſtyle de ces ouvrages, ne ſe laſſe point de les admirer, & il les place fort au-deſſus de pluſieurs autres, dont les mœurs ſont meilleures, & dont le plan eſt régulier. Tous les raiſonnemens des critiques ne le perſuaderont jamais qu'il ait tort de prendre pour des ouvrages excellens deux Tragédies, qui depuis quatrevingt ans ſont toujours pleurer les ſpectateurs. Mais, comme le dit le Poëte Anglois Auteur de la Tragédie de Caton: *Les Vers des Poëtes Anglois ſont ſouvent harmonieux & pompeux, avec un ſens trivial, ou qui ne conſiſte qu'en un jeu de mots, lequel ne fait point d'image; au lieu que dans les Tragédies des Anciens, ainſi que dans celles de Corneille & de Racine, le vers préſente toujours quelque choſe à l'imagination. Leur Poëſie eſt encore plus belle par les images que par l'harmonie. Le ſens des mots enrichit*

leur phraſe, encore plus que le choix & l'aſſemblage mélodieux des ſons qui la compoſent (*).

La Pucelle de Chapelain & le Clovis de Deſmarets ſont deux poëmes épiques, dont la conſtitution & les mœurs valent mieux ſans comparaiſon que celles dex Tragédies dont j'ai parlé. D'ailleurs leurs incidens, qui font la plus belle partie de notre Hiſtoire, doivent plus attacher la Nation Françoiſe que des événemens arrivés depuis longtems dans l'Eſpagne & dans l'Egypte. Chacun ſait le ſuccès de ces poëmes épiques, qu'on ne ſauroit imputer qu'au défaut de la poëſie du ſtyle. On n'y trouve preſque point de ſentimens naturels capables d'intéreſſer. Ce défaut leur eſt commun. Quant aux images, Deſmarets ne crayonne que des chimeres: & Chapelain, dans ſon ſtyle Tudeſque, ne deſſine rien que d'imparfait & d'eſtropié; toutes ſes peintures ſont des tableaux Gothiques. De-là vient le ſeul défaut de la Pucelle, mais dont il faut, ſuivant M. Deſpréaux, que ſes défenſeurs conviennent: le défaut *Qu'on ne la ſauroit lire.*

(*) Spectateur du 14. Avril 1711.

SECTI-

SECTION XXXIV.

Du motif qui fait lire les Poëſies: que l'on n'y cherche pas l'inſtruction comme dans d'autres Livres.

Les gens du métier ſont les ſeuls qui ſe faſſent une étude de la lecture des Poëtes. On ne les lit plus, nous l'avons déja dit, que pour s'occuper agréablement, dès qu'on eſt ſorti du Collége, & non pas comme on lit les Hiſtoriens & les Philoſophes, c'eſt-à-dire, pour apprendre. Si l'on peut tirer des inſtructions de la lecture d'un poëme, cette inſtruction n'eſt gueres le motif qui fait ouvrir le livre.

Nous faiſons donc le contraire en liſant un Poëte de ce que nous faiſons en liſant un autre livre. En liſant un Hiſtorien, par exemple, nous regardons ſont ſtyle comme l'acceſſoire. L'important, c'eſt la vérité, c'eſt la ſingularité des faits qu'il nous apprend. En liſant un poëme, nous regardons les inſtructions que nous y pouvons prendre comme l'acceſſoire. L'important, c'eſt le ſtyle, parce que c'eſt du ſtyle d'un poëme que dépend le plaiſir de ſon lecteur.

Si la Poëſie du ſtyle du Roman de Télémaque eût été languiſſante, peu de perſonnes auroient achevé lecture de l'ouvrage, quoiqu'il n'en eût pas été moins rempli d'inſtructions profitables. C'eſt donc ſuivant que la lecture d'un poëme nous plaît que nous le louons.

On remarquera que je ne parle ici que des perſonnes qui étudient; car celles qui liſent principalement pour s'amuſer, & en ſecond lieu pour s'inſtruire (c'eſt l'uſage cependant que les trois quarts du monde font de la lecture) aiment encore mieux les livres d'hiſtoire dont le ſtyle eſt intéreſſant, que les livres d'hiſtoire mal écrits, mais pleins d'exactitude & d'érudition. Bien des perſonnes ſuivent même ce goût dans le choix qu'elles font des livres de Philoſophie, & d'autres Sciences encore plus ſérieuſes que la Philoſophie. Qu'on juge ſi le monde ne doit pas trouver que le poëme qui ſait le mieux lui plaire, doit être le meilleur.

Les hommes qui ne liſent les poëmes que pour être entretenus agréablement par des fictions, ſe livrent donc dans cette lecture au plaiſir actuel. Ils ſe laiſſent aller aux impreſſions que fait ſur eux l'endroit du poëme qui eſt ſous leurs yeux. Lorſque cet endroit

les

les occupe agréablement, ils ne s'aviſent gueres de ſuſpendre leur plaiſir, pour faire réflexion s'il n'y a point de fautes contre les regles. Si nous tombons ſur une faute groſſiere & ſenſible, notre plaiſir eſt bien interrompu; nous pouvons bien alors faire des reproches au Poëte: mais nous nous réconcilions avec lui, dès que ce mauvais endroit du poëme eſt paſſé, dès que notre plaiſir a recommencé. Le plaiſir actuel qui domine les hommes avec tant d'empire, qu'il leur fait oublier les maux paſſés, & qu'il leur cache les maux à venir, peut bien nous faire oublier les fautes d'un poëme qui nous ont choqués davantage, dès qu'elles ne ſont plus ſous nos yeux. Quant à ces fautes relatives, & qu'on ne démêle qu'en retournant ſur ſes pas, & en faiſant réflexion ſur ce qu'on a vu, elles diminuent très-peu le plaiſir du lecteur & du ſpectateur, quand même il lit la piece, ou quand il la voit, après avoir été informé de ces fautes. Ceux qui ont lu la Critique du Cid, n'en ont pas moins de plaiſir à voir cette Tragédie.

En effet, l'événement qu'un Poëte tragique aura trop laiſſé prévoir en le préparant groſſiérement, ne laiſſera point de nous toucher, s'il eſt bien traité. Cet événement

nous intéreſſera, bien qu'il ne nous ſurprenne point réellement. Quoique les événemens de Polieucte & d'Athalie ne ſurprennent pas véritablement ceux qui ont vu pluſieurs fois ces Tragédies, ils ne laiſſent pas de les toucher juſques aux larmes. Il ſemble que l'eſprit oublie ce qu'il ſait des événemens d'une Tragédie dont il connoît parfaitement la fable, afin de mieux jouir du plaiſir de la ſurpriſe que ces événemens cauſent, lorſqu'ils ne ſont pas attendus. Il faut bien qu'il arrive en nous quelque choſe d'approchant de ce que je dis; car après avoir vu vingt fois la Tragédie de Mithridate, on eſt preſqu'auſſi frappé du retour imprévu de ce Prince, quand il eſt annoncé à la fin du premier Acte, que ſi cet incident de la piece ſurprenoit véritablement. Notre mémoire paroît donc ſuſpendue au ſpectacle; & il ſemble que nous nous y bornions à ne ſavoir les événemens, que lorſqu'on nous les annonce. On s'interdit d'anticiper ſur les événemens; & comme on oublie ce qu'on a vu à d'autres repréſentations, on peut bien oublier ce que l'indiſcretion d'un Poëte lui a fait révéler avant le tems. L'attrait du plaiſir a-t'il tant de peine à étouffer la voix de la raiſon?

Enfin

Enfin ſi le charme du coloris eſt ſi puiſſant qu'il nous faſſe aimer les tableaux du Baſſan, nonobſtant les fautes énormes contre l'ordonnance & le deſſein, contre la vraiſemblance poëtique & pittoreſque dont ils ſont remplis; ſi le charme du coloris nous les fait vanter, bien que ces fautes ſoient actuellement ſous nos yeux, lorſque nous les louons; on peut aiſément concevoir comment les charmes de la Poëſie du ſtyle nous font oublier dans la lecture d'un poëme les fautes que nous y avons apperçues.

Il s'enſuit de mon expoſition, que le meilleur poëme eſt celui dont la lecture nous intéreſſe davantage; que c'eſt celui qui nous ſéduit au point de nous cacher la plus grande partie de ſes fautes, & de nous faire oublier volontiers celles mêmes que nous avons vues, & qui nous ont choqués. Or c'eſt à proportion des charmes de la Poëſie du ſtyle qu'un poëme nous intéreſſe. Voilà pourquoi les hommes préféreront toujours les poëmes qui touchent, aux poëmes réguliers: voilà pourquoi nous préférons le Cid à tant d'autres Tragédies. Si l'on veut rappeller les choſes à leur véritable principe, c'eſt donc par la poëſie du ſtyle qu'il faut juger d'un poëme,

me, plutôt que par sa régularité & par la décence des mœurs.

Nos voisins les Italiens ont deux poëmes épiques en leur langue, la *Jérusalem delivrées* du Tasse, & le *Roland furieux* de l'Arioste, qui, comme l'Iliade & l'Enéïde, sont devenus des livres de la Bibliotheque du genre humain. On vante le poëme du Tasse pour la décence des mœurs, pour la convenance & pour la dignité des caracteres, pour l'économie du plan, en un mot sa régularité. Je ne dirai rien des mœurs, des caracteres, de la décence & du plan du poëme de l'Arioste. Homere fut un Géometre auprès de lui; & l'on sait le beau nom que le Cardinal d'Est donna au ramas informe d'Histoires mal tissues ensemble qui composent le Roland furieux. L'unité d'action y est si mal observée, qu'on a été obligé dans les Editions postérieures, d'indiquer, par une note mise à côté de l'endroit où le Poëte interrompt une histoire, l'endroit du poëme où il la recommence, afin que le lecteur puisse suivre le fil de cette histoire. On a rendu en cela un grand service au public; car on ne lit pas deux fois l'Arioste de suite, & en passant du premier chant au second, & de celui-là aux autres successivement; mais bien en suivant, indé-

indépendamment de l'ordre des livres, les différentes hiſtoires qu'il a plutôt incorporées qu'unies enſemble. Cependant les Italiens, généralement parlant, placent l'Arioſte fort au-deſſus du Taſſe. L'Académie de la Cruſca, après avoir examiné le procès dans les formes, a fait une déciſion autentique qui adjuge à l'Arioſte le premier rang entre les Poëtes épiques Italiens. Le plus zelé défenſeur du Taſſe (*) confeſſe qu'il attaque l'opinion générale, & que tout le monde a décidé pour l'Arioſte, ſéduit par la poëſie de ſon ſtyle. Elle l'emporte véritablement ſur la poëſie de la Jéruſalem délivrée, dont les figures ne ſont pas ſouvent convenables à l'endroit où le Poëte les met en œuvre. Il y a ſouvent encore plus de brillant & d'éclat dans ces figures, que de vérité. Je veux dire qu'elles ſurprennent & qu'elles éblouiſſent l'imagination, mais qu'elles n'y peignent pas diſtinctement des images propres à nous intéreſſer. Voilà ce que Monſieur Deſpréaux a défini *le Clinquant du Taſſe*; & les Etrangers, à l'exception de quelques compatriotes du dernier, ont ſouſcrit à ce jugement. *Quant au Poëte dont toutes ces merveilles ſont tirées*, dit Monſieur Addiſon, en parlant d'un Opera

(*) Camillo Pellegrini, p. 11.

Opera Italien dont le sujet avoit été pris dans le Tasse, *je suis de l'avis de Monsieur Despréaux, qu'un vers de Virgile vaut mieux que tout le Clinquant du Tasse* (*). Il est vrai néanmoins, pour continuer la figure, qu'on trouve quelquefois de l'or le plus pur à côté de ce clinquant.

On voudroit inutilement faire changer de sentiment aux Italiens, & l'on se doute bien de ce qu'ils répondroient à l'étranger qui s'aviseroit de les réprimander sur la dépravation de leur goût. Ils feroient ce que firent nos peres, quand on voulut diminuer leur amour pour le Cid. Les raisonnemens des autres peuvent bien nous persuader le contraire de ce que nous croyons, mais non pas le contraire de ce que nous sentons. Or nous sentons bien quel est celui de deux poëmes qui nous fait le plus grand plaisir. C'est de quoi je dois parler plus au long à la fin de la seconde partie de cet ouvrage.

L'expression me paroît dans un tableau ce que la poësie du style est dans un poëme. Je comparerois volontiers le coloris avec cette partie de l'Art poëtique qui consiste à choisir & arranger les mots, de maniere qu'il en résulte

(*) Spectateur du 6 Mars 1711.

ſulte des vers qui ſoient harmonieux dans la prononciation. Cette partie de l'Art poëtique peut s'appeller la mécanique de la Poëſie.

SECTION XXXV.

De la Mécanique de la Poëſie qui ne regarde les mots que comme de ſimples ſons. Avantages des Poëtes qui ont compoſé en Latin ſur ceux qui compoſent en François.

Comme la Poëſie du ſtyle conſiſte dans le choix & dans l'arrangement des mots conſidérés en tant que les ſignes des idées; la mécanique de la Poëſie conſiſte dans le choix & dans l'arrangement des mots, conſidérés en tant que de ſimples ſons, auſquels il n'y auroit point une ſignification attachée. Ainſi comme la Poëſie du ſtyle regarde les mots du côté de leur ſignification, qui les rend plus ou moins propres à réveiller en nous certaines idées; la mécanique de la Poëſie les regarde uniquement comme des ſons plus ou moins harmonieux, & qui étant combinés diverſement, compoſent des phraſes dures ou mélodieuſes dans la prononciation.

Le

Le but que ſe propoſe la Poëſie du ſtyle, eſt de faire des images, & de plaire à l'imagination. Le but que la mécanique de la Poëſie ſe propoſe, eſt de faire des vers harmonieux, & de plaire à l'oreille. Leurs intérêts ſeront ſouvent oppoſés, me dira-t'on. J'en tomberai d'accord, & qu'il faut encore être né Poëte pour les concilier.

Ce que je pourrois avoir à dire de nouveau ſur la mécanique des vers François, ſe trouvera dans le paralléle que je vais faire de la Langue Latine avec la nôtre, pour montrer l'avantage que les Poëtes Latins ont eu ſur les Poëtes François en cette partie de l'Art poëtique. Il eſt bon de prouver en forme une fois que ceux qui ſoutiennent que la Poëſie Latine, ni dans la Poëſie du ſtyle, ni dans la cadence & l'harmonie des vers, n'ont point de tort. Ainſi, après avoir fait voir que le Latin eſt plus propre à faire des images que le François, à cauſe de ſa briéveté & de l'inverſion, je montrerai encore, par pluſieurs raiſons, que celui qui compoſe des vers en Langue Latine, a des facilités pour faire des vers nombreux & harmonieux, que n'a point celui qui compoſe des vers en Langue Françoiſe.

Le

Le Latin eſt plus court que le François, géométriquement parlant. Si certains mots Latins ſont plus longs que les mots François qui leur ſont ſynonymes, il eſt auſſi des mots François qui ſont plus longs que les mots qui leur ſont relatifs en Latin : en compenſant les uns par les autres, le François n'a rien à reprocher au Latin à cet égard. Mais les Latins déclinent leurs mots, de maniere que la *déſinance* ou la terminaiſon ſeule du nom marque le cas où il eſt employé Quand on trouve dans une phraſe Latine le mot *Dominus*, on connoît par ſa déſinance, s'il eſt au génitif, au datif, ou à l'accuſatif. Le Latin dit *Domini* au génitif, *Dominum* à l'accuſatif. On connoît encore par la *déſinance*, s'il eſt au pluriel ou bien au ſingulier : ſi quelques cas ont la même terminaiſon, le régime du verbe empêche qu'on ne s'y méprenne. Ainſi les Latins déclinent leurs noms ſans le ſecours des articles *le*, *du*, &c. que nous ſommes obligés d'employer, en déclinant les noms François, parce que nous n'en changeons pas la *déſinance* ſuivant le cas. Il nous faut dire *le Maître*, *du Maître*, *au Maître*.

Le Latin conjuge encore ſes verbes comme il décline ſes noms. *La déſinance* mar-

que le tems, la perſonne, le nombre & le mode. Si quelques *déſinances* ſont ſemblables, le ſens de la phraſe leve l'ambiguité. A douze ans on ne s'y trompe pas, & à quatorze on n'y héſite plus. On ne conjugue en François la plupart des tems des verbes qu'avec le ſecours de deux autres verbes, que pour cela même nous appellons des verbes auxiliaires, ſavoir, le verbe poſſeſſif *Avoir*, & le verbe ſubſtantif *Etre*. Si les Latins étoient obligés de s'aider d'un verbe auxiliaire pour conjuguer quelque tems du paſſif, nous ſommes preſque toujours obligés d'y en mettre deux. Pour rendre *Amatus fui*, il faut que nous diſions, *j'ai été aimé*. Il eſt encore néceſſaire, pour conjuguer les verbes François, que nous nous aidions de l'article, *je*, *tu*, *il*, & du pluriel de cet article; & nous ne pouvons pas encore ſupprimer la prépoſition, comme les Latins le faiſoient preſque toujours. Le Latin dit bien, *illum enſe occidit;* mais pour dire tout ce qu'il dit en trois mots, il faut que le François diſe, *il le tua avec une épée*. Ainſi il eſt auſſi clair que le François eſt plus long eſſentiellement que le Latin, qu'il eſt clair qu'un cercle eſt plus grand qu'un autre, lorſqu'il faut une plus grande ouverture de compas pour le meſurer. Si

Si l'on allegue qu'il ſe trouve des traductions Latines plus longues que les originaux François, je répondrai que cette excedence de la traduction arrive ou par la nature du ſujet qui eſt traité dans l'original, ou par la faute du traducteur, mais qu'on n'en ſauroit rien conclure contre la briéveté du Latin.

En premier lieu, un traducteur en Latin qui ſait mal cette langue, ne rencontrant point aſſez-tôt le mot propre pour ſignifier le mot François qu'il veut rendre, au lieu de le chercher dans un Dictionnaire, prend le parti d'en exprimer le ſens par une périphraſe. C'eſt ainſi que les thêmes des écoliers ſont ſouvent plus longs que les diſcours François que le Régent leur a dicté. En ſecond lieu, il arrive que le traducteur Latin d'un Hiſtorien François, qui pour faire le détail d'un ſiége, d'un combat naval ou d'une ſéance du Parlement, a eu ſous ſa main tous les termes propres qui ſont néceſſaires à ſa narration, ne peut trouver des mots ſynonymes dans la Langue Latine. Comme les Romains ne connoiſſoient pas les choſes dont le traducteur doit parler, les Romains n'avoient point de termes propres pour les ſignifier. Ils n'avoient point de mots propres pour dire un mortier, & l'angle ſaillant d'une contre-

ſcarpe, parce qu'ils n'avoient pas ces choſes-là. Le traducteur eſt donc réduit à ſe ſervir de périphraſe, & à ne pouvoir rendre qu'en pluſieurs mots ce que l'Ecrivain François a pu dire par un ſeul mot. Mais cette prolixité n'eſt qu'une prolixité d'accident, comme ſeroit la prolixité d'un François qui traduiroit le récit d'un repas donné par Lucullus, ou la deſcription d'un combat de gladiateurs, & qui par conſéquent ſeroit obligé de parler de beaucoup de choſes qui n'ont pas de nom en notre langue. Ainſi le Latin eſt toujours plus court que le François, dès qu'on écrit ſur des ſujets pour leſquels les deux langues ſont également avantagées de termes propres. Or rien ne ſert plus à rendre une phraſe énergique, que ſa briéveté. Il en eſt des mots comme du métal qu'on employe pour monter un diamant. Moins on y en met, plus la pierre fait un bel effet. Une image terminée en ſix mots, frappe plus vivement, & fait plutôt ſon effet, que celle qui n'eſt achevée qu'au bout de dix mots, Tous nos meilleurs Poëtes m'ont fort aſſuré que cette vérité ne ſeroit jamais conteſtée par aucun Ecrivain ſenſé.

Non-ſeulement le Latin eſt plus avantageux que le François, par rapport à la Poëſie du

du ſtyle; mais il eſt encore infiniment plus propre que le François pour réuſſir dans la mécanique de la Poëſie, & cela par quatre raiſons. Les mots Latins ſont plus beaux que les mots François à tous égards. Il eſt plus aiſé de compoſer harmonieuſement en Latin qu'en François. Les regles de la Poëſie Latine gênent moins le Poëte que les regles de la Poëſie Françoiſe. Enfin l'obſervation des regles de la Poëſie Latine jette plus de beautés dans des vers, que n'y en jette l'obſervation des regles de la Poëſie Françoiſe. Expoſons ſommairement ces quatre vérités.

En premier lieu les mots Latins ſont plus beaux que les mots François à deux égards: les mots peuvent être regardés, ou comme les ſignes de nos idées, ou comme de ſimples ſons. Les mots, comme ſignes de nos idées, ſont ſuſceptibles de deux beautés différentes. La premiere eſt de réveiller en nous une belle idée. A cet égard les mots de toutes les langues ſont égaux. A cet égard le mot *perturbator* qui ſonne ſi bien à l'oreille, n'eſt pas plus beau en Latin que celui de brouillon en François. Ils réveillent la même idée. La ſeconde beauté, dont les mots ſont ſuſceptibles comme ſignes de

nos idées, c'eſt un rapport particulier avec l'idée qu'ils ſignifient. C'eſt d'imiter en quelque façon le bruit inarticulé que nous ferions pour la ſignifier. Je m'explique.

Les hommes ſe donnent à entendre les uns aux autres par des ſons artificiels & par des ſons naturels. Les ſons artificiels ſont les mots articulés, dont les hommes qui parlent une même langue, ſont convenus de ſe ſervir pour exprimer certaines choſes. Voilà pourquoi un mot n'a de ſignification que parmi un certain nombre d'hommes. Un mot François n'a de ſignification que pour ceux qui entendent cette langue. Il ne réveille aucune idée, quand on ne la ſait pas. Lorſque les hommes ont formé ces ſons artificiels, toutes les fois qu'ils ont fait une nouvelle langue, ils ont du, ſuivant l'inſtinct de la Nature, faire ce que font encore aujourd'hui les hommes qui ne ſauroient trouver le mot dont ils ont beſoin pour exprimer quelque choſe. Ils ſe donnent à entendre en contrefaiſant le bruit que fait la choſe, ou en mettant dans le ſon imparfait qu'ils forment, quelque ton qui ait le rapport le plus marqué qu'il ſoit poſſible, avec la choſe qu'ils veulent donner à comprendre, ſans pouvoir la nommer. C'eſt ainſi qu'un

Etranger

Etranger qui ne ſauroit pas comment le tonnerre s'appelle en François, ſuppléroit à ce mot par un ſon qui imiteroit, autant qu'il ſeroit poſſible, le bruit de ce météore. C'eſt apparemment ainſi que les anciens Gaulois avoient formé le nom de *cocq*, dont nous nous ſervons aujourd'hui dans la même ſignification qu'eux, en imitant dans le ſon du mot le ſon du bruit que cet oiſeau fait par intervalles. C'eſt encore ainſi qu'ils ont formé le mot de *bec* qui ſignifioit la même choſe chez eux que chez nous.

Ces ſons imitatifs auront été mis en uſage, principalement quand il aura fallu donner des noms aux ſoupirs, au rire, aux gémiſſemens, & à toutes les expreſſions inarticulées de nos ſentimens & de nos paſſions. Ce n'eſt point par conjectures que nous ſavons que les Grecs en ont uſé ainſi. Quintilien (*) nous dit expreſſément qu'ils l'avoient fait, & il les loue de leur invention. *Fingere Græcis magis conceſſum eſt, qui ſonis quibusdam & affectibus non dubitaverunt nomina aptare, non alia libertate quam qua illi primi homines rebus appellationes dederunt.* Or les ſons que ces mots imitent, ſe trouvent être des ſignes inſtitués par la

(*) Inſtit. lib. 8. c. 3.

Nature même, pour signifier les passions & les autres choses dont ils sont les signes. C'est d'elle-même qu'ils tirent leur signification & leur énergie. En effet ils sont à peu près les mêmes partout, semblables en cela aux cris des animaux. Du moins si les sons par lesquels les hommes marquent leur surprise, leur joie, leur douleur & leur autres passions, ne sont pas entierement les mêmes dans tous les pays, ils y sont si semblables que tous les peuples les entendent: *Ut in tanta per omnes gentes nationesque linguæ diversitate, hic mihi omnium hominum communis sermo videatur.* (*) C'est, s'il est permis d'user ici de cette expression, une monnoie frappée au coin de la Nature, & qui a cours parmi tout le genre humain.

Ils s'ensuit donc que les mots, qui dans leurs prononciation imitent le bruit qu'ils signifient, ou le bruit que nous ferions naturellement pour exprimer la chose dont ils sont un signe institué, ou qui ont quelqu'autre rapport avec la chose signifiée, sont plus énergiques que les mots qui n'ont d'autre rapport avec la chose signifiée, que celui que l'usage y a mis. Un mot qui a naturellement du rapport avec la chose signifiée, en

(*) Instit. lib. II. c. 2.

en réveille l'idée plus vivement. Le ſigne qui tient de la Nature même une partie de ſa force & de ſa ſignification, eſt plus puiſſant & agit plus efficacement ſur nous, que le ſigne qui doit au haſard ou au caprice de l'Inſtituteur, toute ſon énergie.

Les langues qu'on appelle langues meres, pour n'être pas dérivées d'une autre langue, mais pour avoir été formées du jargon que s'étoient fait quelques hommes dont les cabanes ſe trouvoient voiſines, doivent contenir un plus grand nombre de ces mots imitatifs, que les langues dérivées. Quand les langues dérivées ſe forment, le haſard, la condition des organes de ceux qui les compoſent, laquelle eſt différente ſuivant l'air & la température de chaque contrée, la maniere dont ſe fait le mêlange de la langue qu'ils parloient auparavant avec celle qui entre dans la compoſition de la nouvelle langue; enfin le génie qui préſide à ſa naiſſance, ſont cauſe qu'on altere la prononciation de la plupart des mots imitatifs. Ils perdent ainſi l'énergie que leur donnoit le rapport naturel de leur ſon avec la choſe dont ils étoient les ſignes inſtitués. Voilà d'où vient l'avantage des langues meres ſur les langues dérivées. Voilà pourquoi, par

exemple, ceux qui ſavent l'Hébreu, ſont charmés de l'énergie des mots de cétte langue.

Or quoique la langue Latine ſoit elle-même une langue dérivée du Grec & du Toſcan, néanmoins elle eſt une langue mere à l'égard du François: la plupart des mots François viennent du Latin. Ainſi quoique les mots Latins ſoient moins énergiques que ceux des langues dont ils ſont dérivés, ils doivent encore l'être plus que les mots François. D'ailleurs le génie de notre langue eſt très-timide, & rarement il oſe entreprendre de rien faire contre les regles pour atteindre à des beautés où il arriveroit quelquefois, s'il étoit moins ſcrupuleux.

Nous voyons donc que pluſieurs mots qui ſont encore des mots imitatifs en Latin, ne ſont plus tels en François. Notre mot, hurlement, n'exprime pas le cris du loup, ainſi que celui *d'ululatus* dont il eſt dérivé, quand on le prononce *ouloulatous*, ainſi que le font les autres Nations. Il en eſt de même des, *ſingultus*, *gemitus*, & d'une infinité d'autres. Les mots François ne ſont pas auſſi énergiques que les mots Latins dont ils furent empruntés. J'ai donc eu raiſon de dire que la plupart des mots Latins ſont plus beaux

beaux que la plupart des mots François, même en examinant les mots entant que ſignes de nos idées.

Quant aux mots conſiderés comme de ſimples ſons qui ſignifieroient rien, il eſt hors de doute qu'à cet égard les uns ne plaiſent davantage que les autres, & par conſéquent que certains mots ne ſoient plus beaux que d'autres mots. Les mots qui ſont compoſés de ſons, qui par eux-mêmes & par leur mêlange plaiſent davantage à l'oreille, doivent lui être plus agréables que d'autres mots où les ſons ne ſeroient pas combinés auſſi heureuſement, & cela comme je l'ai dit, indépendamment de leur ſignification. Oſera-t'on nier que le mot de compagnon ne plaiſe plus à l'oreille que celui de collégue, bien que par rapport à leur ſignification le mot de collégue ſoit plus beau que celui de compagnon? Les ſimples ſoldats, les ouvriers même ont des compagnons; mais les Magiſtrats ſeuls ont des collégues. Car, comme le dit Quintilien (*): *Nam, ut ſyllabae e litteris melius ſonantibus clariores ſunt, ita verba e ſyllabis magis vocalia, et quo plus quaequae ſpiritus habet, eo auditu pulchrior.* Il y a plus de ces ſyllabes ſonores dans *compagnon*

(*) Inſtit. lib. 8. cap. 5.

pagnon que dans *collégue*, & l'un de nos meilleurs Poëtes (*) & en même tems c'eſt ce qui fait ici, l'un de nos meilleurs *conſtructeurs* de vers, a mieux aimé ſe ſervir du de compagnon que de celui de collégue, en une phraſe où celui de collégue étoit le mot propre. Il s'eſt prévalu de la maxime de Ciceron qui permet de ſacrifier quelquefois la regle & même une partie du ſens aux charmes de l'harmonie. *Impetratum eſt*, dit-il, en parlant de quelques mots Latins, *a conſuetudine, vt ſuauitatis cauſa peccare liceret.*

Or, généralement parlant, les mots Latins ſonnent mieux dans la prononciation que les mots François. Les ſyllabes finales des mots qui ſe font mieux ſentir que les autres, à cauſe du repos dont elles ſont ordinairement ſuivies, ſont, généralement parlant, plus ſonores & plus variées en Latin qu'en François. Un trop grand nombre de mots François eſt terminé par cet *e* que nous appellons féminin. Les mots François ſont donc, généralement parlant, moins beaux que les mots Latins, ſoit qu'on les examine comme ſignes des idées, ſoit qu'on les regarde comme de ſimples ſons. C'eſt ma premiere

(*) M. Rouſſeau.

miere raiſon pour ſoutenir que la langue Latine eſt plus avantageuſe à la Poëſie que la langue Françoiſe.

Ma ſeconde raiſon eſt tirée de la ſyntaxe de ces deux langues. La conſtruction Latine permet de renverſer l'ordre naturel des mots, & de les tranſpoſer juſqu'à ce qu'on ait rencontré un arrangement dans lequel ils ſe prononcent ſans peine, & rendent même une mélodie agréable. Mais ſuivant notre conſtruction, le cas d'un nom ne ſauroit être marqué diſtinctement dans une phraſe, qu'à l'aide de la ſuite naturelle de la conſtruction, & par le rang que le mot y tient. Par exemple, on dit *le pere* à l'accuſatif ainſi qu'au nominatif. Si je mets *le pere* avant le verbe, quand il eſt à l'accuſatif, ma phraſe devient un galimathias. Nous ſommes donc aſtreints, ſous peine d'être intelligibles, à mettre le mot qui doit être reconnu pour le nominatif du verbe, le premier, enſuite le verbe & puis le nom qui eſt à l'accuſatif. Ainſi ce ſont les regles de la conſtruction, & non pas les principes de l'harmonie qui décident de l'arrangement des mots dans une phraſe Françoiſe. Les inverſions peuvent bien avoir lieu dans notre langue en certains cas; mais c'eſt avec deux reſtrictions, auſquelles

les les Latins n'étoient point assujettis. Premierement la langue Françoise ne permet que l'inversion des membres d'une phrase, & non l'inversion des mots qui composent ces membres: il faut toujours que l'ordre du régime soit gardé entre ces mots, ce qui n'étoit point nécessaire en Latin, où chaque mot pouvoit être transposé. Secondement nous exigeons de nos Poëtes qu'ils usent encore avec sobriété des inversions qui leur sont permises. L'inversion & les transpositions qui sont des licences en François, étoient dans la langue Latine l'arrangement ordinaire des mots.

Cependant les phrases Françoises auroient encore plus de besoin de l'inversion, pour devenir harmonieuses, que les phrases Latines n'en avoient besoin. Une moitié des mots de notre langue est terminée par des voyelles, & de ces voyelles, l'*e* muet est la seule qui s'élide, qu'on me permette ce mot, contre la voyelle qui peut commencer le mot suivant. On prononce donc bien sans peine *fille aimable;* mais les autres voyelles qui ne s'élident pas contre la voyelle qui commence le mot suivant, amenent des rencontres de sons desagréables dans la prononciation. Ces rencontres rompent sa continuité, & déconcertent son harmonie. Les expressions suivantes

vantes ſont ce mauvais effet. *L'amitié abandonnée, la fierté opulente, l'ennemi idolâtre.* Nous ſentons ſi bien que la colliſion du ſon de ces voyelles qui s'entrechoquent, eſt déſagréable dans la prononciation, que les regles de notre Poëſie défendent aujourd'hui la combinaiſon de pareils mots.

Elles défendent la liaiſon des mots qui commencent & qui finiſſent par ces voyelles, dont la prononciation ne ſe peut faire ſans un *hiatus*. Cette difficulté ne ſe préſente pas en Latin. En cette langue toutes les voyelles font éliſion l'une contre l'autre, lorſqu'un mot terminé par une voyelle rencontre un mot qui commence par une voyelle. D'ailleurs un Latin éviteroit facilement cette colliſion deſagréable à l'aide de ſon inverſion, au lieu qu'il eſt rare que le François puiſſe ſortir de la difficulté par cet expédient. Il trouve rarement d'autre reſſource que celle d'ôter le mot qui corrompt l'harmonie de ſa phraſe. Il eſt ſouvent obligé de ſacrifier l'harmonie à l'énergie du ſens, ou l'énergie du ſens à l'harmonie. Rien n'eſt plus difficile que de conſerver au ſens & à l'harmonie leurs droits lorſqu'on écrit en François, tant on trouve d'oppoſition entre leurs intérêts, en compoſant dans cette langue.

L'in-

L'inverſion Latine ſert encore à faire trouver ſans peine la variété des ſons, & le mêlange de ces ſons le plus agréable à l'oreille. Il ne ſauroit y avoir une véritable harmonie dans une phraſe ſans la variété des ſons. Les plus beaux ſons déplaiſent, quand ils ſe ſuccedent immédiatement trop de fois. Qu'on les interrompe par d'autres ſons, ils paroîtront faire l'ornement de la phraſe. Il arrive encore à quelques ſons de bleſſer l'oreille, lorſqu'ils viennent la frapper immédiatement après de certains ſons, qui feroient plaiſir à l'oreille, s'ils ſe préſentoient après d'autres ſons. Cela vient de ce que les plis que les organes qui ſervent à la prononciation, ſont obligés de prendre pour articuler certaines ſyllabes, ne permettent pas à ces organes de ſe replier aiſément, ainſi qu'il faudroit qu'ils ſe pliaſſent pour articuler ſans peine les ſyllabes ſuivantes. L'on a remarqué depuis longtems que toute prononciation pénible pour la bouche de celui qui parle, devient pénible pour l'oreille de celui qui l'écoute. Voilà pourquoi nous ſommes choqués machinalement par la prononciation d'un homme qui profere avec peine certains mots d'une langue étrangere, & qui eſt obligé à forcer ſouvent ſes organes pour en arracher

cher des ſons qu'ils ne ſont point en habitude de former. Notre premier mouvement, que la politeſſe même a peine à réprimer en beaucoup de pays, eſt de rire de lui, & de le contrefaire.

Il eſt clair par les raiſons que nous avons expoſées, qu'il eſt bien plus facile aux Ecrivains Latins de faire des alliances agréables entre les ſons, de placer tous les mots d'une phraſe auprès d'autres mots qui ſe plaiſent dans leur voiſinage; en un mot, de parvenir à ce que Quintilien appelle *inoffenſam verborum copulam*, qu'il n'eſt poſſible aux écrivains François de le faire. Cette phraſe Françoiſe *le pere aime ſon fils*, ne ſauroit être écrite que dans l'ordre où je viens de l'écrire: il faut y ſuivre cet arrangement de mots. Mais les mots qui la compoſent, lorſqu'elle eſt miſe en Latin, peuvent être arrangés de quatre manieres différentes.

En troiſiéme lieu, les regles de la Poëſie Latine ſont plus faciles à pratiquer que les regles de la Poëſie Françoiſe. Les regles de la Poëſie Latine preſcrivent une *figure* particuliere à chaque eſpece de vers. Cette *figure* eſt compoſée d'un nombre de pieds déterminé. La valeur de chaque pieds eſt auſſi réglée. Il eſt dit de combien de ſyllabes

il sera composé, & la longueur ou la briéveté de ces syllabes est aussi désignée. Quand la regle laisse le choix d'une alternative, c'est-à-dire, la liberté d'employer un pied à la place d'un autre dans la figure, elle prescrit en même tems ce qu'il faut faire, suivant le choix auquel on se détermine.

En effet, ces regles ne sont autre chose que les observations & la pratique des meilleurs Poëtes Latins réduites en art. Les hommes ont commencé de faire des vers, avant qu'il y eût des regles pour bien faire. Ils ont travaillé d'abord, sans consulter d'autres regles que l'oreille. Leurs réflexions sur les vers, dont le nombre & l'harmonie plaisoient, & sur ceux dont la cadence étoit desagréable, ont produit les loix de la versification. *Sicut Poëma nemo dubitaverit imperito quodam initio fusum, et aurium mensura et similiter decurrentium spatiorum observatione esse generatum, mox in eo repertos pedes . . . . . Ante enim carmen ortum est quam observatio carminis* (*). La Poësie, comme les autres Arts, n'est donc qu'un assemblage méthodique de principes arrêtés d'un consentement général, en conséquence des observations faites sur les effets de

(*) Quint. Instit. lib 9.

de la Nature. *Neque enim ipſe verſus ratione eſt cognitus, ſed Natura atque ſenſu, quem dimenſa ratio docuit, quid acciderit, Ita notatio Naturae et animadverſio peperit artem* (*). Tous les peuples ont bien tendu au même but dans leur poëſie; mais tous n'y ont pas tendu par des routes auſſi bonnes.

Il eſt vrai que les regles de la Poëſie Latine ſont en bien plus grand nombre que les regles de la Poëſie Françoiſe, à cauſe qu'elles entrent plus dans le détail de la verſification que les regles de la Poëſie Françoiſe; mais comme ces regles ſe deſſignent, pour ainſi dire, comme on en fait la figure, en ſe ſervant des caracteres différens qui marquent la quantité des ſyllabes, elles ſont aiſées à comprendre, & faciles à retenir.

Un peu de figure fait tout comprendre, dit le Proverbe Italien. Ne voyons-nous pas en effet que les enfans ſavent par cœur, & qu'ils mettent même en pratique les regles de la Poëſie Latine dès l'âge de quinze ans, bien que le Latin ſoit pour eux une Langue étrangere, qu'ils n'ont appriſe que par méthode? Lorſque la langue Latine étoit une langue vivante, ceux qui vouloient faire des vers en cette langue, connoiſſoient déja par l'uſage

(*) Cicero in Oratore.

ſage la quantité, c'eſt-à-dire, la longueur ou la brieveté des ſyllabes. Aujourd'hui même il ne faut pas mettre ſur le compte de la Poëſie Latine la peine d'apprendre cette quantité. On doit la ſavoir, pour être capable de bien parler Latin, comme on doit ſavoir la quantité de ſyllabes de ſa langue naturelle pour la bien parler.

Dès qu'on ſavoit une fois les regles de la Poëſie Latine, rien n'étoit plus facile que d'arranger les mots ſuivant un certain métre dans cette langue où l'on tranſpoſe les mots à ſon gré.

La conſtruction de nos vers François eſt aſſujettie à quatre regles. Nos vers doivent être compoſés d'un certain nombre de ſyllabes, ſuivant l'eſpece du vers. Secondement nos vers de quatre, de cinq & de ſix pieds, doivent avoir un repos ou une céſure. Troiſiémement il faut éviter dans les vers le concours des lettres voyelles finales & initiales, leſquelles ne ſouffrent pas l'éliſion. Enfin il faut rimer. Mais la rime ſeule devient par l'aſſerviſſement des phraſes Françoiſes à l'ordre naturel des mots, une chaîne auſſi gênante pour un Poëte ſenſé, que toutes les regles de la Poëſie Latine. En effet nous n'appercevons gueres dans les Poëtes Latins

les

les plus médiocres, des épithetes oiſeuſes, & miſes en œuvre uniquement pour finir le vers; mais combien en voyons-nous dans nos meilleures Poëſies que la ſeule néceſſité de rimer y a introduites? Après cela, que mon lecteur trouve bon que je le renvoye ſur la difficulté de rimer à l'Epître que Deſpréaux adreſſa au Roi Louis XIV. ſur le paſſage du Rhin, ainſi qu'à l'Epître que le même Poëte a écrite à Moliere. On y verra mieux que je ne pourrois le dire, que ſi la rime eſt une eſclave qui ne doit qu'obéir, il en coûte bien pour ranger cette eſclave à ſon devoir.

Nos Poëtes ſont encore chargés du ſoin d'obſerver la céſure, le nombre des ſyllabes, & d'éviter, en compoſant, la rencontre choquante de celles qui s'entreheurtent. Auſſi voyons-nous bien des François qui compoſent plus facilement des vers Latins que des vers François. Or moins l'imagination du Poëte eſt gênée par le travail mécanique, mieux cette imagination prend l'eſſor. Moins elle eſt reſſerrée, plus il lui reſte liberté pour inventer. Un Artiſan qui peut manier ſes inſtrumens ſans peine, met une élégance & une propreté dans ſon exécution, que l'Artiſan qui n'a point entre ſes mains des inſtrumens auſſi dociles ne ſauroit mettre dans la

ſienne. Ainſi les Ecrivains Latins, & particuliérement les Poëtes Latins qui n'ont pas été gênés autant que les nôtres, ont pu tirer de leur langue des agrémens & des beautés qu'il eſt preſque impoſſible aux nôtres de tirer de la langue Françoiſe. Les Latins ont pû, par exemple, parvenir à faire de ces phraſes, que j'appellerai ici des phraſes imitatives. Il eſt des phraſes imitatives, ainſi qu'il eſt des mots imitatifs.

L'homme qui manque de mots pour exprimer quelque bruit extraordinaire, ou pour rendre à ſon gré le ſentiment dont il eſt touché, a recours naturellement à l'expédient de contrefaire ce même bruit, & de marquer ſes ſentimens par des ſons inarticulés. Nous ſommes portés par un mouvement naturel à dépeindre par ces ſons inarticulés le fracas qu'une maiſon aura fait en tombant, le bruit confus d'une aſſemblée tumultueuſe, la contenance & les diſcours d'un homme tranſporté de colere, & pluſieurs autres choſes. L'inſtinct nous porte à ſuppléer par ces ſons inarticulés à la ſtérilité de notre langue, ou bien à la lenteur de notre imagination. Ceux qui ont élevé des enfans, ſavent combien il faut de ſoin pour les corriger du penchant qu'ils ont à ſe ſervir de ces ſons inarticulés, dont

dont nous regardons l'uſage comme une mauvaiſe habitude. Les hommes, en qui la Nature n'a point été redreſſée, les Sauvages & le bas peuple, ſe ſervent fréquemment durant toute leur vie de ces ſons inarticulés.

J'appellerai donc des phraſes imitatives celles qui font dans la prononciation un bruit, lequel imite en quelque maniere le bruit inarticulé dont nous nous ſervirions par inſtinct naturel, pour donner l'idée de la choſe que la phraſe exprime avec des mots articulés. Les Auteurs Latins ſont remplis de ces phraſes imitatives, qui ont été admirées & citées avec éloge par les Ecrivains du bon tems. Elles ont été louées par les Romains du tems d'Auguſte, qui étoient Juges compétens de ces beautés. Tel eſt le vers de Virgile qui dépeint Poliphéme:

Monſtrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum.

Ce vers prononcé, en ſupprimant les ſyllabes qui font éliſion, & en faiſant ſonner l'*u*, comme les Romains le faiſoient ſonner, devient, pour ainſi parler, un vers monſtrueux. Tel eſt encore le vers où Perſe parle d'un homme qui nazille, & qu'on ne ſauroit auſſi prononcer qu'en nazillant:

Rancidulum quiddam balbâ de narre locutus.

Le changement arrivé dans la prononciation du Latin nous a voilé, suivant les apparences, une partie de ces beautés, mais il ne nous les a point cachées toutes.

Nos Poëtes qui ont voulu enrichir leurs vers de ces phrases imitatives, n'ont pas réussi au goût des François, comme ces Poëtes Latins réussissoient au goût des Romains. Nous rions du vers où du Bartas dit, en décrivant un courtier, *le champ plat bat, abbat.* Nous ne traitons pas plus sérieusement les vers où Ronsard décrit en phrases imitatives le vol de l'Alouette :

Elle guindée du Zéphire
Sublime en l'air vire & revire,
Et y déclique un joli cris,
Qui rit, guérit & tire l'ire
Des esprits, mieux que je n'écris.

Pasquier rapporte plusieurs autres phrases imitatives des Poëtes François dans le chapitre de ses Recherches, où il veut prouver *que notre langue Françoise n'est pas moins capable, que la Latine, de beaux traits Poëtiques* (*); mais les exemples que Pasquier rapporte, réfutent sa proposition.

En

(*) Liv. 8. ch. 10.

En effet, parce qu'on aura introduit quelques phraſes imitatives dans des vers, il ne s'enſuit pas que ces vers ſoient bons. Il faut que ces phraſes imitatives y ayent été introduites, ſans préjudicier au ſens & à la conſtruction grammaticale. Or il ne me ſouvient que d'un ſeul morceau de Poëſie Françoiſe qui ſoit de cette eſpece, & qu'on puiſſe oppoſer en quelque façon à tant d'autres vers que les Latins de tous les tems ont loués dans les ouvrages des Poëtes qui avoient écrit en langue vulgaire. C'eſt la deſcription d'un aſſaut qui ſe trouve dans l'Ode de Deſpréaux ſur la priſe de Namur. Le Poëte y dépeint en phraſes imitatives & en vers élégans le ſoldat qui gravit contre une brechre, & qui veut,

Sur les monceaux de piques,
De corps morts, de rocs, de briques,
S'ouvrir un large chemin.

Je demande pardon à ceux de nos Poëtes qui peuvent avoir compoſé dans ce goût-là avec autant de ſuccès que Monſieur Deſpréaux, de ne les point citer; c'eſt que je ne connois pas leurs vers.

Non-ſeulement la langue Françoiſe n'eſt pas auſſi ſuſceptible de ces beautés que la lan-

gue Latine; mais il se trouve encore que nous n'avons pas étudié autant que les Romains l'avoient fait, la valeur des sons, la combinaison des syllabes, l'arrangement des mots propres à produire de certains effets, ni le rithme qui peut résulter de la composition des phrases. Ceux de nos Ecrivains qui voudroient tenter de faire quelque chose d'approchant de ce que faisoient les Latins, ne seroient point aidés par aucune recherche méthodique déja faite sur cettte matiere. Leur unique ressource seroit de consulter l'oreille; mais la meilleure oreille ne suffit pas toujours, principalement lorsque, pour parler ainsi, on ne l'a point cultivée. Pour réussir certainement dans ces tentatives, il faudroit avoir des regles établies qu'on pût consulter dans la chaleur de la composition; ou du moins il faudroit avoir fait d'avance plusieurs reflexions, en conséquence desquelles on eût établi quelques maximes. Les Anciens avoient cultivé avec soin leur terrein. Ils étoient encouragés par sa fertilité. Ceux qui seront curieux de voir dans quels détails les Anciens étoient entrés sur cette matiere, & jusques à quel point ils avoient porté leurs vûes, peuvent lire le quatriéme chapitre du neuviéme livre de Quintilien, l'Orateur de Ciceron, &

ce

ce que Longin a écrit du choix des mots, du rithme & du métre, dans ſon Traité du Sublime, & dans ſes prolégomenes ſur l'Enchiridion d'Epheſtion.

Ma quatriéme raiſon pour prouver que la mécanique de la Poëſie s'aide mieux de langue Latine que de la langue Françoiſe, c'eſt que les beautés qui réſultent de la ſimple obſervation des regles de la Poëſie Latine, ſont plus grandes que les beautés qui réſultent de l'obſervation des regles de la Poëſie Françoiſe.

L'obſervation des regles de la Poëſie Latine introduit néceſſairement le rithme dans les vers compoſés ſuivant les regles de cette Poëſie. La ſuite des ſyllabes longues & bréves, entremêlées diverſement, ſuivant la proportion preſcrite par l'Art, amene toujours dans les vers Latins une cadence telle que l'eſpece, dont ſont les vers, la demande. Les regles de la Poëſie Latine ne ſont autre choſe que les obſervations & la pratique des meilleurs Poëtes Latins, ſur l'arrangement des ſyllabes, laquelle eſt néceſſaire pour produire le rithme, réduites en préceptes, & puis en méthode. Ces regles, il eſt vrai, ne preſcrivent pas quel doit être le ſon de chaque ſyllabe: Elles ſe contentent

tent de déterminer le nombre arithmétique des syllabes qui doivent entrer dans chaque espece de vers, & de marquer quelles de ces syllabes doivent être longues, quelles doivent être bréves, & où l'on peut mettre ou des longues ou des bréves. Elles disent bien, par exemple, que les deux dernieres syllabes d'un vers héxametre doivent être longues; mais elles ne disent pas quel doit être le son de ces deux dernieres syllabes. Ainsi les regles de la Poësie Latine n'introduisent pas dans les vers Latins l'harmonie, qui n'est autre chose qu'un mêlange agréable de différens sons. C'étoit à l'oreille du Poëte à chercher quel étoit le mêlange de ces sons le plus propre à produire une harmonie agréable & convenable au sens des vers. Voilà pourquoi les vers de Properce, qui n'avoit pas l'oreille aussi délicate que Tibulle, pour bien juger du mêlange des sons, sont moins harmonieux que ceux de Tibulle, dans la prononciation desquels on trouve une *suavité singuliere.* Quant à la différence qui est entre la cadence des vers élégiaques de ces Auteurs, elle vient de l'affectation de Properce à imiter la cadence des vers pentamétres grecs; & il ne faut pas la confondre avec la différence qui est entre l'harmo-

l'harmonie de ces deux Poëtes. Mais à la chute près, leurs vers ont, pour parler ainſi, la même démarche, quoique ceux de Properce ne cheminent pas d'auſſi bonne grace que ceux de Tibulle. Or c'eſt dire beaucoup à la louange des regles de la Poëſie Latine, que de ſoutenir qu'elles font la moitié & plus de l'ouvrage, & que l'oreille du Poëte n'y eſt chargé que d'un ſoin; c'eſt à ſavoir, du ſoin de rendre les vers mélodieux par un heureux mêlange du ſon des ſyllabes dont ils ſont compoſés.

Je vais montrer que l'obſervation des regles de la Poëſie Françoiſe ne produit ni l'un ni l'autre effet. L'obſervation de ces regles ne rend les vers ni nombreux, ni mélodieux. Des vers François très-conformes à ces regles, peuvent être ſans rithme & ſans harmonie dans la prononciation.

Les regles de la Poëſie Françoiſe ne décident que du nombre arithmétique des ſyllabes qui doivent entrer dans les vers. Elles ne ſtatuent rien ſur la quantité, c'eſt-à-dire en Poëſie, ſur la longueur & ſur la briéveté de ces ſyllabes. Mais comme les ſyllabes des mots François ne laiſſent pas d'être quelquefois longues & bréves dans la prononciation, il réſulte pluſieurs inconvéniens du ſilence

lence que nos regles gardent sur leur combinaison. Il arrive en premier lieu que des vers François, auxquels les regles n'auront rien à reprocher, ne laisseront pas de contenir des suites trop longues de syllabes brèves ou de syllabes longues. Or si ces suites durent trop longtems, elles empêchent qu'on ne sente aucun rithme dans la prononciation des vers.

Le rithme ou la cadence d'un vers consiste dans une alternative de syllabes longues & de syllabes brèves, variées suivant une certaine proportion. Un trop grand nombre de syllabes longues employées de suite retarde trop la progression du vers dans la prononciation. Un trop grand nombre de syllabes brèves employées de suite, la précipite désagréablement.

En second lieu, il arrive souvent que lorsqu'on veut examiner deux vers Alexandrins François liés ensemble par une rime commune, par rapport au tems que dure la prononciation de chaque vers, il se trouve une différence énorme entre la longueur de ces vers, bien que l'un & l'autre soient composés suivant les regles. Que dix syllabes, des douze syllabes qui composent un vers masculin, soient longues; & que dix syllabes

bes du vers ſuivant ſoient bréves; ces vers, qui paroîtront égaux ſur le papier, ſeront dans la prononciation d'une inégalité choquante. Ainſi ces vers réciproques & liés enſemble par une rime commune, perdront toute la cadence qui pourroit naître de l'égalité de leur meſure. Or ce ne ſont pas les yeux, c'eſt l'oreille que juge de la cadence des vers.

Cet inconvénient, comme je l'ai déja dit, n'arrive point à ceux qui compoſent des vers Latins, les regles les préviennent. Le nombre arithmétique des ſyllabes qui doivent entrer dans la compoſition de chaque eſpece de vers Latins, eſt déterminé avec égard à la longueur ou à la briéveté de ces ſyllabes. Ces regles, qui ont été faites en gardant la proportion convenable à chaque eſpece de vers entre le nombre arithmétique & la quantité des ſyllabes, décident en premier lieu que dans tels & tels pieds du vers, il faut mettre des ſyllabes d'une quantité preſcrite. En ſecond lieu, lorſque ces regles laiſſent au Poëte le choix d'employer en un certain endroit du vers des ſyllabes longues ou bien des ſyllabes bréves; elles lui enjoignent, s'il ſe détermine à y mettre des ſyllabes longues, d'y mettre alors un moindre nombre de ſyllabes.

labes. Si le Poëte se détermine en faveur des syllabes bréves, les regles lui prescrivent alors d'en mettre un plus grand nombre. Or comme dans la prononciation une syllabe longue dure deux fois aussi longtems qu'une syllabe breve; tous les vers hexametres Latins se trouvent être de même longueur dans la prononciation, bien que les uns contiennent un plus grand nombre de syllabes que les autres. La quantité de syllabes est toujours compensée par leur nombre arithmétique.

Voilà pourquoi les vers hexametres Latins sont égaux dans la prononciation, nonobstant la variété de leur progression, au lieu que nos vers Alexandrins sont très-souvent inégaux, quoiqu'ils aient presque tous une progression uniforme. Voilà pourquoi quelques Critiques ont pensé qu'il étoit comme impossible de faire un Poëme épique François de dix mille vers, lequel réussît. Il est vrai que cette uniformité de rithme n'a point empêché le succès de nos Poëmes dramatiques en France & dans les Pays étrangers; mais ces Poëmes qui n'ont que deux mille vers, sont assez bons pour se soutenir malgré le dégoût. D'ailleurs elle est moins sensible au Théâtre, où brillent le plus ces

ſortes d'ouvrages, parce que les Acteurs, qui enjambent preſque toujours ſur le vers ſuivant avant que de reprendre haleine, ou qui la reprennent avant que d'avoir fini le vers, empêchent qu'on ne ſente le vice de la cadence trop uniforme.

Ce que nous avons dit des vers hexametres, peut être dit des autres eſpeces de vers. Les vers qui s'accélerent, parce qu'ils ſont compoſés de ſyllabes bréves, durent donc autant que ceux qui ſe rallentiſſent, parce qu'ils ſont compoſés de ſyllabes longues. Par exemple, Virgile a mis des ſyllabes bréves partout où les regles du métre lui permettoient d'en mettre dans le vers qui dépeint ſi bien un courſier qui galoppe, que la prononciation du vers nous fait preſque entendre le bruit de la courſe :

Quadrupedante putrem ſonitu quatit ungula campum.

Ce vers contient dix-ſept ſyllabes : mais il ne dure pas plus long-tems dans la prononciation, que le vers ſuivant qui n'en renferme que treize, & que Virgile a fait pour décrire le travail des Cyclopes, qui levent leurs bras armés de marteaux, pour battre

sur l'enclume ; effet que décrit le vers qui le suit immédiatement :

Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam.

Ainsi la cadence des vers n'est pas rompue par cette affectation d'employer, pour mieux peindre son objet, plus de syllabes brèves ou plus de syllabes longues.

L'art d'employer à propos les syllabes longues & les syllabes brèves, art que les Anciens avoient tant cultivé, sert encore à une infinité d'autres vûes. Pour en dire un mot en passant, on remarque que Ciceron (*) n'osant pas mettre en œuvre des figures fréquentes dans le récit du supplice indigne d'un citoyen Romain, que Verrès avoit fait battre de verges, & cela par la crainte de se rendre suspect de déclamation, trouve une ressource dans la complaisance de sa langue, pour arrêter néanmoins durant longtems son Auditeur sur l'image de ce supplice. L'atrocité du fait étoit si grande, qu'il suffisoit que l'auditeur s'y arrêtât. Il devoit suppléer les figures de lui-même. C'est l'effet que produit la lenteur avec laquelle

(*) In Verr. Act. 5.

quelle ſe prononcent les expreſſions ſimples & en apparence ſans art, que Ciceron répete pour parler de l'action contre laquelle il veut ſoulever l'imagination de l'Auditeur. *Cædebatur virgis civis Romanus.* On reconnoît l'art dans les différentes répétitions de ces mots, qu'il varie pour déguiſer l'affectation: Mais revenons à l'uſage de mettre en œuvre la combinaiſon des ſyllabes bréves & des ſyllabes longues, pour rendre les phraſes nombreuſes & cadencées.

Les Romains étoient tellement épris de l'effet que le rithme produiſoit, que leurs Ecrivains en proſe s'y attacherent avec tant d'affection, qu'ils en vinrent par degrés juſques à ſacrifier le ſens & l'énergie du diſcours au nombre & à la cadance des phraſes. Ciceron dit (*) que de ſon tems la proſe avoit déja ſa cadence meſurée comme les vers. La différence eſſentielle qui étoit entre la proſe & les vers, ne venoit plus de ce que les vers fuſſent aſtreints à une certaine meſure, quand la proſe en étoit affranchie; mais de ce que le métre de la proſe étoit différent du métre des vers. L'ancienne définition de *ſoluta* & de *ſtricta oratio* ne conſtituoit plus cette différence.

(*) In Oratore.

Nam etiam Poetae quaestionem attulerunt, quidnam esset illud, quo ipsi differrent ab Oratoribus. Numero videbantur antea maxime & versu. Nunc apud Oratores jam ipse numerus increbuit. Ciceron traite ensuite des pieds comme d'une connoissance aussi nécessaire aux Orateurs qu'aux Poëtes mêmes.

Quintilien qui écrivoit environ un siécle après Ciceron, parle de certains *Prosateurs* de son tems, qui pensoient avoir égalé les plus grands Orateurs, lorsqu'ils pouvoient se vanter que leurs phrases nombreuses rendoient dans la prononciation un rithme si bien marqué, que la déclamation en pouvoit être partagée entre deux personnes. L'une pouvoit faire les gestes au bruit de la récitation de l'autre, sans s'y méprendre, tant ce rithme étoit sensible. *Laudis & gloriæ & ingenii loco plerique jactant cantari saltarique commentarios suos.* (*) Ce que nous dirons sur la récitation des Comédiens, achevera d'expliquer ce passage.

Il faut que les Poëtes François, après avoir observé les regles de notre Poësie, déja plus contraignantes que les regles de la Poësie Latine,

(*) Dialog. de Orat.

Latine, cherchent encore avec le ſeul ſecours de l'oreille la cadence & l'harmonie. On peut juger de la difficulté de ce travail, en faiſant réflexion que l'inverſion des mots n'eſt pas permiſe à nos Poëtes dans la vingtiéme partie des occaſions où elle étoit permiſe aux Poëtes Latins. Après cela je ſuis bien éloigné de penſer qu'il ſoit impoſſible aux Poëtes François de faire des vers harmonieux & nombreux. J'ai ſeulement prétendu ſoutenir que les Poëtes François ne pourroient pas mettre autant de cadence & d'harmonie dans leurs vers que les Poëtes Latins; & que ce peu qu'ils en peuvent introduire dans leurs vers, leur coûte plus, que toutes les beautés que les Poëtes Latins ont ſu mettre dans les leurs, n'ont coûté à leurs Auteurs. Je ne crois pas même qu'aucun Poëte moderne de ceux qui ont compoſé dans les langues qui ſe ſont polies depuis trois ſiécles, ait mis plus de cadence & de mélodie que Malherbe en a mis dans les ſiens, apparemment au prix d'une peine & d'une perſévérance dont il avoit obligation au pays où il étoit né. Le lecteur n'en trouvera pas moins dans les vers que j'inférerai ici pour le délaſſer de tant de diſcuſſions grammaticales.

Monsieur le Marquis de la Farre que le monde & la république des lettres regretterent comme un de leurs plus beaux ornemens, lorsqu'il mourut en 1712, avoit prié Monsieur l'Abbé de Chaulieu de lui donner son portrait. Au lieu de payer un Peintre pour le faire, il le fit lui-même. Il y a peu de personnes capables d'une pareille épargne. Voici les premiers traits de ce Tableau qui durera plus longtems qu'aucun de ceux du Titien.

O toi! qui de mon ame es la chere motié;
Toi, qui joins la délicatesse
Des sentimens d'une maîtresse
A la solidité d'une sure amitié;
La Fare, il faut bientôt que la Parque cruelle
Vienne rompre de si beaux nœuds;
Et malgré nos cris & nos vœux,
Bientôt nous essuierons une absence éternelle,
Chaque jour je sens qu'à grands pas
J'entre dans ce sentier obscur & difficile,
Qui me va conduire là-bas
Rejoindre Catulle & Virgile:
Là, sous des berceaux toujours verds
Assis à côté de Lesbie,
Je leur parlerai de tes vers
Et de ton aimable génie.
Je leur raconterai comment
Tu recueillis si galamment

La

La Muſe qu'ils avoient laiſſée,
Et comme elle fut ſagement
Par ta pareſſe autoriſée
Préferer avec agrément
Au tour brillant de la penſée
La vérité du ſentiment,
Et s'exprimer ſi tendrement
Que Tibulle encore maintenant
En eſt jaloux dans l'Eliſée.

Je voudrois pouvoir ici publier l'ouvrage tout entier; & pour preuve de ma bonne volonté, je vais donner encore au lecteur deux fragmens d'une lettre écrite par le même Auteur à M. le Prince d'Auvergne.

Au milieu cependant de mes peines cruelles,
De la fin de nos jours compagnes trop fidelles,
Je ſuis tranquille & gai. Quel bien plus précieux
Puis-je eſpérer jamais de la bonté des Dieux?
Tel qu'un rocher dont la tête
Egale le Mont Athos
Voit à ſes pieds la tempête
Troubler le calme desflots;
La mer autour bruit & gronde,
Malgré ces émotions
Sur ſon front élevé regne une paix profonde
Que tant d'agitations
Et que les fureurs de l'onde
Reſpecteur à l'égal du nid des Alcions.

Quoique la scène du second fragment soit dans les Champs Elisées le centre du pays fabuleux, ce morceau contient néanmoins une louange des plus véritables qu'aucun Poëte ait jamais données.

Dans une foule de guerriers,
Vendôme sur une éminence
Paroît couronné de lauriers;
Vendôme de qui la vaillance
Fait avouer aux Scipions
Que le sac de Carthage & celui de Numance
N'obscurcit pas ses actions;
Et laisse à juger à l'Espagne
Si son bras n'y fit pas plus en une campagne
Qu'ils n'y firent en dix avec vingt Légions.

Le lecteur qui se donnera la peine de prononcer tout haut ces vers de l'Abbé de Chaulieu, sentira bien que le rithme qui tient l'oreille dans une attention continuelle, & que l'harmonie qui rend cette attention agréable, & qui acheve, pour ainsi dire, d'asservir l'oreille, font bien un autre effet que la richesse des rimes. Peut-on d'ailleurs ne point regarder le travail bisarre de rimer comme la plus basse fonction de la mécanique de la Poësie? Mais puisque le Poëte ne sauroit faire faire cette besogne par d'autres, comme

me le Peintre fait broyer ſes couleurs, il nous convient d'en parler.

SECTION XXXVI.

De la Rime.

La néceſſité de rimer eſt la regle de la Poëſie dont l'obſervation coûte le plus, & jette le moins de beautés dans les vers. La rime eſtropie ſouvent le ſens du diſcours, & elle l'énerve preſque toujours. Pour une penſé heureuſe que l'ardeur de rimer richement peut faire rencontrer par haſard, elle fait certainement employer tous les jours cent autres penſées dont on auroit dédaigné de ſe ſervir ſans la richeſſe ou la noveauté de la rime que ces penſées amenent.

Cependant l'agrément de la rime n'eſt point à comparer avec l'agrément du nombre & de l'harmonie. Une ſyllabe terminée par un certain ſon, n'eſt point une beauté par elle-même. La beauté de la rime n'eſt qu'une beauté de rapport qui conſiſte en une conformité de *déſinance* entre le dernier mot d'un vers, & le dernier mot du vers réciproque. On n'entrevoit donc cette beauté qui paſſe

ſi vîte, qu'au bout de deux vers, & après avoir entendu le dernier mot du ſecond vers qui rime au premier. On ne ſent même l'agrément de la rime qu'au bout de trois & de quatre vers, lorſque les rimes maſculines & féminines ſont entrelacées, de maniere que la premiere & la quatriéme ſoient maſculines, & la ſeconde & la troiſiéme féminines, mêlange qui eſt fort en uſage dans pluſieurs eſpeces de Poëſie.

Mais pour ne parler ici que des vers où la rime paroît dans tout ſon éclat & dans toute ſa beauté, on n'y ſent la richeſſe qu'au bout du ſecond vers. C'eſt la conformité de ſon, plus ou moins parfaite, entre les derniers mots des deux vers, qui fait ſon élégance. Or la plûpart des Auditeurs qui ne ſont pas du métier, ou qui ne ſont point amoureux de la rime, bien qu'ils ſoient du métier, ne ſe ſouviennent plus de la premiere rime aſſez diſtinctement, lorſqu'ils entendent la ſeconde, pour être bien flattés de la perfection de ces rimes. C'eſt plutôt par réflexion que par ſentiment qu'on en connoît le mérite, tant le plaiſir qu'elle fait à l'oreille eſt un plaiſir mince.

On me dira qu'il faut qu'il ſe trouve dans la rime une beauté bien ſupérieure à celle

que

que je lui accorde. L'agrément de la rime, ajoutera-t'on, s'eſt fait ſentir à toutes les Nations. Elles ont toutes des vers rimés.

En premier lieu, je ne diſconviens pàs de l'agrément de la rime; mais je tiens cet agrément fort au-deſſous de celui qui naît du rithme & de l'harmonie du vers, & qui ſe fait ſentir continuellement durant la prononciation du vers métrique. Le rithme & l'harmonie ſont une lumiere qui luit toujours, & la rime n'eſt qu'un éclair qui diſparoît après avoir jetté quelque lueur. En effet, la rime la plus riche ne fait qu'un effet bien paſſager. A n'eſtimer même le mérite des vers que par les difficultés qu'il faut ſurmonter pour les faire, il eſt moins difficile ſans comparaiſon de rimer richement que de compoſer des vers nombreux & remplis d'harmonie. On trouve des embarras à chaque mort, lorſqu'on veut faire des vers nombreux & harmonieux. Rien n'aide un Poëte François à ſurmonter ces difficultés, que ſon génie, ſon oreille & ſa perſévérance. Aucune méthode réduite en art, ne vient à ſon ſecours. Les difficultés ne ſe préſentent pas ſi ſouvent, quand on ne veut que rimer richement, & l'on s'aide encore, pour les ſurmonter, d'un Dictionnaire de rimes, le livre favori des Rimeurs

meurs séveres. Quoiqu'ils en disent, ils ont tous ce livre dans leur arrière-cabinet.

Je tombe d'accord en second lieu que nous rimons tous nos vers, & que nos Voisins riment la plus grande partie des leurs. On trouve même la rime établie dans l'Asie & l'Amérique. Mais la plupart de ces peuples rimeurs sont barbares; & les peuples rimeurs qui ne le sont plus, & qui sont devenus des Nations polies, étoient barbares & presque sans lettres, lorsque leur poësie s'est formée. Les langues qu'ils parloient, n'étoient pas susceptibles d'une poësie plus parfaite, lorsque ces peuples ont posé, pour ainsi dire, les premiers fondemens de leur poëtique. Il est vrai que les Nations Européennes, dont je parle, sont devenues dans la suite savantes & lettrées. Mais comme elles ne se sont polies que longtems après s'être formées en un corps politique; comme les usages nationaux étoient déja établis, & même fortifiés par le longtems qu'ils avoient duré, quand ces Nations se sont cultivées par une étude judicieuse de la langue Grecque & de la langue Latine, on a bien poli & rectifié ces usages, mais il n'a pas été possible de les changer entiérement. L'Architecte, à qui l'on donne un bâtiment gothique à raccommoder, peut bien y faire quel-

quelques ajuſtemens qui le rendent logeable; mais il ne ſauroit corriger les défauts qui viennent de la premiere conſtruction. Il ne ſauroit faire de ſon bâtiment un édifice régulier. Pour cela il faudroit ruiner l'ancien, pour en élever un tout neuf ſur d'autres fondemens.

Ainſi les Poëtes excellens qui ont travaillé en France & dans les pays voiſins, ont bien pû embellir, ils ont bien pû *enjoliver*, qu'on me pardonne ce mot, la Poëſie moderne; mais il ne leur a pas été poſſible de changer ſa premiere conformation, qui avoit ſon fondement dans la nature & dans le génie des langues modernes. Les tentatives que des Poëtes ſavans ont faites en France de tems en tems pour changer les regles de notre Poëſie, & pour introduire l'uſage des vers meſurés, à la maniere de ceux des Grecs & des Romains, n'ont pas eu de ſuccès.

La rime, ainſi que les fiefs & les duels, doit donc ſon origine à la barbarie de nos Ancêtres. Les peuples, dont deſcendent les Nations modernes, & qui envahirent l'Empire Romain, avoient déja leurs Poëtes, quoique barbares, lorſqu'elles s'établirent dans les Gaules & dans d'autres Provinces de l'Empire. Comme les langues dans leſquelles ces Poë-

tes

tes ſans étude compoſoient, n'étoient point aſſez cultivées pour être maniées ſuivant les regles du métre; comme elles ne donnoient pas lieu à tenter de le faire, ils s'étoient aviſés qu'il y auroit de la grace à terminer par le même ſon, deux parties du diſcours qui fuſſent conſécutives ou relatives & d'une étendue égale. Ce même ſon final, répeté au bout d'un certain nombre de ſyllabes, faiſoit une eſpece d'agrément, & il ſembloit marquer, ou il marquoit, ſi l'on veut, quelque cadence dans les vers. C'eſt apparemment ainſi que la rime s'eſt établie.

Dans les contrées envahies par les Barbares, il s'eſt formé un nouveau peuple compoſé du mélange de ces nouveaux venus & des anciens habitans. Les uſages de la Nation dominante ont prévalu en pluſieurs choſes, & principalement dans la langue commune, qui s'eſt formée de celle que parloient les anciens habitans, & de celle que parloient les nouveaux venus. Par exemple, la langue qni ſe forma dans les Gaules; où les anciens habitans parloient communément Latin, quand les Francs s'y vinrent établir, ne conſerva que des mots dérivés du Latin. La Syntaxe de cette langue ſe forma entiérement différente de la Syntaxe de la langue Latine, ainſi

ainſi que nous l'avons dit déja. En un mot, la langue naiſſante ſe vit aſſervie à rimer ſes vers, & la rime paſſa même dans la langue Latine, dont l'uſage s'étoit conſervé parmi un certain monde. Vers le huitiéme ſiécle les vers Léonins, qui ſont des vers Latins rimés comme nos vers François, furent en uſage, & ils y étoient encore, quand on fit ceux-ci:

Fingitur hâc ſpecie bonitatis odore refertus
Iſtius Eccleſiae fundator Rex Dogobertus.

Les vers Léonins diſparurent avec la barbarie, au lever de cette lumiere dont le crépuſcule parut dans le quinziéme ſiécle.

SECTION XXXVII.

Que les mots de notre langue naturelle ſont plus d'impreſſion ſur nous que les mots d'une langue étrangere.

Une preuve ſans conteſtation de la ſupériorité des vers Latins ſur les vers François, c'eſt que les vers Latins touchent plus, c'eſt qu'ils affectent plus que les vers François, ceux des François qui ſavent la langue Latine. Cependant l'impreſſion que les expreſſions d'une langue étrangere font ſur nous, eſt

eſt bien plus foible que l'impreſſion que font ſur nous les expreſſions de notre langue naturelle. Dès que les vers Latins ſont plus d'impreſſion ſur nous que les vers François, il s'enſuit donc que les vers Latins ſont plus parfaits & plus capables de plaire que les vers François. Les vers Latins n'ont pas naturellement le même pouvoir ſur une oreille françoiſe, qu'ils avoient ſur une oreille latine. Ils n'ont pas le pouvoir que les vers François doivent avoir ſur une oreille françoiſe.

A l'exception d'un petit nombre de mots qui peuvent paſſer pour des mots imitatifs, nos mots n'ont d'autre liaiſon avec l'idée attachée à ces mots, qu'une liaiſon arbitraire. Cette liaiſon eſt l'effet du caprice ou du haſard. Par exemple, on a pû attacher dans notre langue l'idée du cheval au mot *ſoliveau ;* & l'idée de la piece de bois qu'il ſignifie, au mot *cheval.* Or ce n'eſt que durant les premieres années de notre vie, que la liaiſon entre un certain mot & une certaine idée ſe fait ſi bien, que ce mot nous paroiſſe avoir une énergie naturelle, c'eſt-à-dire, une propriété particuliere, pour ſignifier la choſe dont il n'eſt cependant qu'un ſigne inſtitué arbitrairement. Ainſi quand nous avons appris dès l'enfance la ſignification du mot *aimer*,

aimer, quand ce mot eſt le premier que nous ayons retenu pour exprimer la choſe dont il eſt le ſigne, il nous paroît avoir une énergie naturelle, bien que la force que nous lui trouvons, vienne uniquement de notre éducation, & de ce qu'il s'eſt ſaiſi, pour ainſi dire, de la premiere place dans notre mémoire.

Il arrive même que lorſque nous apprenons une langue étrangere, après que nous ſommes parvenus à un certain âge, nous ne rapportions point immédiatement à leur idée les mots de cette langue étrangere, mais bien aux mots de notre langue naturelle, qui ſont aſſociés avec ces idées-là. Ainſi un François qui apprend l'Anglois, ne lie point immédiatement au mot Anglois *God* l'idée de Dieu, mais bien au mot *Dieu*. Lorſqu'il entend enſuite prononcer *God*, l'idée qui ſe réveille d'abord en lui, eſt celle de la ſignification que ce mot a en François. L'idée de Dieu ne ſe réveille en lui qu'en ſecond lieu. Il ſemble qu'il lui faille d'abord ſe traduire le premier mot à lui-même.

Qu'on traite, ſi l'on veut, cette explication de ſubtilité, il ſera toujours vrai de dire, que dès que notre cerveau n'a pas été habitué dans l'enfance à nous repréſenter promptement certaines idées, auſſi-tôt que certains

ſons viennent frapper nos oreilles, ces mots font ſur nous une impreſſion & plus foible & plus lente que les mots auſquels nos organes ſont en habitude d'obéïr dès l'enfance. L'opération que font les mots, eſt dépendante du reſſort mécanique de nos organes, & par conſéquent elle doit dépendre de la facilité, comme de la promptitude de leurs mouvemens. Voilà pourquoi le même diſcours ébranle en des tems inégaux un homme d'un tempérament vif, & un autre homme d'un tempérament lent, quoiqu'ils en viennent enfin à prendre le même intérêt à la choſe dont il s'agit.

L'expérience qui eſt plus déciſive dans les faits, que tous les raiſonnemens, nous enſeigne que la choſe eſt ainſi. Un François qui ne ſait l'Eſpagnol que comme une langue étrangere, n'eſt pas affecté par le mot *querer*, comme par le mot *aimer*, quoique ces mots ſignifient la même choſe.

Cependant les vers Latins plaiſent plus, ils affectent plus que les vers François. On ne ſauroit recuſer le témoignage des Etrangers à qui l'uſage de la langue Françoiſe eſt beaucoup plus familier aujourd'hui que l'uſage de la langue Latine. Ils diſent tous que les vers François leur font moins de plaiſir que les

vers

vers Latins, quoique la plupart ils ayent appris le François avant que d'apprendre le Latin. Les François mêmes qui ſavent aſſez bien le Latin pour entendre facilement les Poëtes qui ont compoſé dans cette langue, ſont de leur avis. En ſuppoſant que le Poëte François & le Poëte Latin ayent traité la même matiére, qu'ils ayent également réuſſi, les François, dont je parle, trouvent plus de plaiſir à lire les vers Latins. On ſait le bon mot de Monſieur Bourbon, *qu'il croyoit boire de l'eau, quand il liſoit des vers François.* Enfin les François & les Etrangers, je parle de ceux qui ſavent notre langue auſſi-bien que nous-mêmes, & qui ont été élevés un Horace dans une main, & un Deſpréaux dans l'autre, ne ſauroient ſouffrir qu'on mette en comparaiſon les vers Latins & les vers François conſidérés mécaniquement. Il faut donc qu'il ſe rencontre dans les vers Latins une excellence qui ne ſoit pas dans les vers François: l'Etranger qui fait plutôt fortune dans une Cour, qu'un homme du pays, eſt réputé avoir plus de mérite que celui qu'il a laiſſé derriere lui.

* * *

SECTION XXXVIII.

Que les Peintres du tems de Raphaël n'avoient point d'avantage sur ceux d'aujourd'hui. Des Peintres de l'Antiquité.

Nos Poëtes François sont donc à plaindre, lorsqu'on veut leur faire essuyer la comparaison des Poëtes Latins qui avoient tant de secours & tant de facilité pour faire mieux qu'il n'est possible de faire aux Poëtes François. Ils pourroient dire ce que Quintilien répond, pour les Poëtes Latins, aux Critiques qui avoient voulu exiger des Ecrivains Latins qu'ils touchassent autant que les Ecrivains Grecs: Rendez donc notre langue aussi féconde en expressions & aussi agréable dans la prononciation, que la langue de ceux que vous prétendez que nous devions égaler pour mériter votre estime. *Det mihi in loquendo eamdem jucunditatem & parem copiam* (*). L'Architecte qui ne sauroit bâtir qu'avec de la brique, ne peut pas élever un édifice qui plaise autant que s'il pouvoit le bâtir avec de la pierre & avec du marbre. Nos Peintres sont en cela bien plus heureux que nos Poëtes. Les Peintres qui travaillent aujourd'hui, employent les mêmes couleurs & les mêmes instrumens qu'ont

(*) Instit. lib. 2.

qu'ont employé les Peintres, dont on peut oppoſer les ouvrages à ceux qu'ils font tous les jours. Nos Peintres, pour ainſi dire, compoſent dans la même langue que parloient leurs prédéceſſeurs. En parlant des Peintres les prédéceſſeurs des nôtres, je n'entends point parler des Peintres du tems d'Alexandre le Grand, & de ceux du tems d'Auguſte. Nous ne ſavons pas aſſez diſtinctement les détails de la mécanique de la peinture antique, pour en faire un paralléle avec la mécanique de la peinture moderne. Par les Peintres prédéceſſeurs des nôtres, j'entends parler ſeulement des Peintres qui ſe ſont produits depuis le renouvellement des Lettres & des beaux Arts.

Je ne ſache point qu'il ſoit venu juſques à nous aucun tableau des Peintres de l'ancienne Grece. Ceux qui nous reſtent des Peintres de l'ancienne Rome, ſont en ſi petite quantité, & ils ſont encore d'une eſpece telle, qu'il eſt bien difficile de juger ſur l'inſpection de ces tableaux, de l'habileté des meilleurs ouvriers de ce tems-là, ni des couleurs qu'ils employoient. Nous ne pouvons ſavoir poſitivement s'ils en avoient que nous n'ayons plus; mais il y a beaucoup d'apparence qu'ils n'avoient point les cou-

leurs que nos ouvriers tirent de l'Amérique & de quelques autres pays, avec lesquels l'Europe n'a un commerce reglé que depuis deux siecles.

Un grand nombre des morceaux de la peinture antique qui nous reste, est exécuté en Mosaïque, c'est-à-dire, en peinture faite avec de petites pierres coloriées, & des aiguilles de verre compassées & rapportées ensemble, de maniere qu'elles imitent dans leur assemblage le trait & la couleur des objets qu'on a voulu représenter. On voit, par exemple, dans le palais que les Barberins ont fait bâtir dans la ville de Palestrine, à vingt-cinq milles de Rome, un grand morceau de Mosaïque qui peut avoir douze pieds de longs sur dix pieds de hauteur, & qui sert de pavé à une espece de grande niche, dont la voûte soutient les deux rampes séparées, par lesquelles on monte au premier palier du principal escalier de ce bâtiment. Ce superbe morceau est une espece de Carte Geographique de l'Egypte; &, à ce qu'on prétend, le même pavé que Sylla avoit fait placer dans le Temple de la Fortune Prénestine, & dont Pline parle dans le vingt-cinquiéme chapitre du trente-sixiéme livre de son Histoire. Il se voit gravé en petit dans le

le *Latium* du P. Kircher; mais en 1721 le Cardinal Charles Barberin le fit graver en quatre grandes feuilles. L'Ouvrier ancien s'eſt ſervi pour embellir ſa Carte, de pluſieurs eſpeces de vignettes, telles que les Géographes en mettent pour remplir les places vuides de leurs cartes. Ces vignettes repréſentent des hommes, des animaux, des bâtimens, des chaſſes, des cérémonies, & pluſieurs points de l'Hiſtoire morale & naturelle de l'Egypte ancienne. Le nom des choſes qui y ſont dépeintes, eſt écrit au-deſſus en caracteres Grecs, à peu près comme le nom des Provinces eſt écrit dans une carte générale du royaume de France.

Le Pouſſin s'eſt ſervi de quelques-unes de ces compoſitions pour embellir pluſieurs de ſes tableaux, entre autres celui qui repréſente l'arrivée de la Sainte Famille en Egypte. Ce grand Peintre vivoit encore, quand cette ſuperbe Moſaïque fut déterrée des ruines d'un Temple de Serapis, qui devoit être, pour parler à notre maniere, une Chapelle du Temple célébre de la *Fortune Preneſtine*. Tout le monde ſait que l'ancien Préneſté eſt la même ville que Paleſtrine. Par bonheur elle en fut tirée très-entiere & très-bien conſervée; mais malheureuſement pour

les curieux, elle ne sortit de son tombeau que cinq ans après que Monsieur Suarez Evêque de Vaisons eut fait imprimer son livre *Prænestes antiquæ libri duo.* (*) La carte, dont je parle, étoit alors ensevelie dans les caves de l'Evêché de Palestrine où elle étoit comme invisible. On en appercevoit seulement quelque chose à force d'en laver les endroits qui étoient déja découverts, & l'on ne les voyoit encore qu'à la clarté des flambeaux. Ainsi Monsieur Suarez n'a pu nous donner dans son Ouvrage (**) que la description de quelques morceaux que le Cavalier del Pozzo avoit fait dessiner sur les lieux. (***)

On voit encore à Rome & dans plusieurs endroits de l'Italie des fragmens de Mosaïque antique, dont la plupart ont été gravés par Pietro Santi Bartoli, qui les a insérés dans ses différens recueils. Mais pour plusieurs raisons on jugeroit mal du pinceau des Anciens, si l'on vouloit en juger sur ces Mosaïques. Les curieux savent bien qu'on ne rendroit pas au Titien la justice qui lui est dûe,

(*) Imprimée à Rome en 1655.

(**) Prænest. Antiq. lib. prim. p. 50.

(***) Ibid. lib. 2. p. 228.

dûe, ſi l'on vouloit juger de ſon mérite par celles des Moſaïques de l'Egliſe de Saint Marc de Veniſe, qui furent faites ſur les deſſeins de ce Maitre de la couleur. Il eſt impoſſible d'imiter avec les pierres & les morceaux de verre, dont les Anciens ſe ſont ſervi pour peindre en Moſaïque, toutes les beautés & tous les agrémens que le pinceau d'un habile homme met dans un tableau, où il eſt maître de voiler les couleurs, & de faire ſur chaque point phyſique tout ce qu'il imagine, tant par rapport aux traits que par rapport aux teintes. En effet, les Moſaïques ſur leſquelles on ſe récrie davantage, celles qu'on prend d'une certaine diſtance pour des tableaux faits au pinceau, ſont des Moſaïques copiées d'après de ſimples portraits. Telle eſt le portrait du Pape Paul cinquiéme, qu'on voit à Rome au Palais Borgheſe.

Il ne reſte dans Rome même qu'un petit nombre de peintures antiques faites au pinceau. Voici celles que je me ſouviens d'y avoir vues. En premier lieu, la Nôce de la Vigne Aldobrandine, & les *Figurines* de la Pyramide de Ceſtius. Il n'y a point de curieux, qui du moins n'en ait vû des eſtampes. En ſecond lieu, les peintures qui ſont

au Palais Barberin dans Rome, & qui furent trouvées dans des grottes ſouterreines, lorſqu'on jetta les fondemens de ce Palais. Ces peintures ſont le Payſage ou le Nymphée dont Lucas Holſteinius a publié l'eſtampe, avec une explication qu'il avoit faite de ce tableau; la Venus reſtaurée par Carle Maratte, & une figure de Rome qui tient une Victoire. Les connoiſſeurs qui ne ſavent pas l'hiſtoire de ces deux Freſques, prennent l'une pour être de Raphaël, & l'autre pour être du Correge. On voit encore au Palais Farneſe un morceau de peinture antique, trouvé dans la Vigne de l'Empereur Adrien à Tivoli, & un reſte de plafond dans le jardin d'un particulier auprès de Saint Grégoire. On a trouvé, depuis la premiere édition de cet Ouvrage, pluſieurs autres peintures antiques dans la Vigne Farneſe ſur le Mont Palatin, dans l'endroit qu'occupoit autrefois le Palais des Empereurs. Ces peintures ornoient le plafond d'une ſalle de bains; mais ni Monſieur le Duc de Parme à qui elles ont appartenu, ni le Roi des deux Siciles qui les a fait tranſporter depuis à Naples, ne les ont point encore fait graver. Monſieur le Docteur Mead, ſi connu dans toute l'Europe par ſes talens & par ſon amour

pour

pour les Arts a enrichi ſon Cabinet d'un morceau de peinture antique, qui s'eſt pareillement trouvé dans les ruines du palais des Empereurs, & il a fait graver ce précieux fragment. Il repréſente, à ce qu'on a ſujet de croire, l'Empereur Auguſte, ayant à côté de lui Agrippa, Mecenas & quelques autres perſonnes, & donnant une couronne à une figure qui ne paroît plus. Monſieur le Marquis Capponi, qui joint à beaucoup d'érudition un goût ſingulier pour tout ce qui eſt du reſſort de l'antiquité, a fait encore graver un morceau ſingulier de peinture antique de ſon Cabinet. C'eſt le portrait d'un Architecte, auprès de qui l'on voit les inſtrumens de ſon Art. Cette peinture a été découverte dans un tombeau.

On voyoit il y a quelque tems pluſieurs autres morceaux de peintures antiques dans les bâtimens qui ſont compris vulgairement ſous le nom des ruines des Thermes de Titus; mais les uns ſont péris, comme le tableau qui repréſentoit Coriolan, que ſa mere perſuadoit de ne point venir attaquer Rome, & dont le deſſein fait par Annibal Carrache, & qui a été gravé, eſt aujourd'hui entre les mains de M. Crozat, qui l'a eu du Chanoine Vittoria; les autres ont été enlevés. C'eſt de-

de-là que le Cardinal Maſſimi avoit tiré les quatre morceaux qui paſſent pour repréſenter l'Hiſtoire d'Adonis, & deux autres fragmens. Ces ſavantes reliques ſont paſſées à ſa mort entre les mains du Marquis Maſſimi, & l'on en voit les eſtampes dans le livre de Monſieur de la Chauſſe, intitulé *le Pitture antiche delle Grote di Roma.* Cet Auteur a doné dans ce livre pluſieurs deſſeins de peintures antiques qui n'avoient pas encore été rendus publics, & entre autres, le deſſein du plafond d'une chambre, qui fut déterrée auprès de Saint Etienne in *Rotundâ* en 1705, c'eſt-à-dire, une année avant l'édition de ſon Ouvrage. La figure de femme peinte ſur un morceau de ſtuc qui étoit chez le Chanoine Vittoria, eſt préſentement à Paris chez Monſieur Crozat le jeune.

Quant à ce qui reſte dans les Thermes de Titus, il n'y a plus que des peintures à demi effacées; le Pere de Montfaucon (*) & François Bartoli nous ont donné (**) l'eſtampe du morceau le plus entier qui s'y voye, & qui repréſente un payſage.

On voyoit encore en 1702 dans les ruines de l'ancienne Capouë, éloignée d'une lieuë de

(*) Diar. Ital. pag. 132.
(**) Pitture antiche.

de la Ville moderne de Capouë, une Gallerie enterrée, en Latin *Cripto-Porticus*, dont la voûte étoit peinte, & repréſentoit des figures qui ſe jouoient dans différens ornemens. En 1709, le Prince Emmanuel d'Elbeuf, en faiſant travailler à ſa maiſon de campagne, ſituée entre Naples & le mont Veſuve, ſur le bord de la mer, trouva un bâtiment orné de peintures antiques; mais je ne ſache point que perſonne ait publié le deſſein de ces peintures, non plus que le deſſein de celles de la vieille Capouë.

Je ne connois point d'autres peintures antiques faites au pinceau, & qui ſubſiſtent encore aujourd'hui, que les morceaux dont je viens de parler. Il eſt vrai que depuis deux ſiecles on en a déterré un bien plus grand nombre, ſoit dans Rome, ſoit dans d'autres endroits de l'Italie; mais je ne ſai par quelle fatalité, la plupart de ces peintures ſont péries, & il ne nous en eſt demeuré que les deſſeins. Le Cardinal Maſſimi avoit fait un très-beau recueil de ces deſſeins, & par une aventure biſarre, c'étoit d'Eſpagne qu'il avoit rapporté à Rome les plus grandes richeſſes de ſon recueil (*). Durant ſa Nonciature, il

y

(*) Ce Recueil de Deſſeins eſt paſſé depuis peu en Angleterre, & eſt entre les mains de M. le Docteur Mead.

y avoit fait copier un portefeuille qui étoit dans le Cabinet du Roi d'Eſpagne, & qui contenoit le deſſein de pluſieurs peintures antiques, qui furent trouvées à Rome, lorſqu'on commença durant le ſeiziéme ſiecle à fouiller avec ardeur dans les ruines, pour y chercher des débris de l'antiquité. Le Cavalier del Pozzo, dont le nom eſt ſi célébre parmi les amateurs de la Peinture, le même pour qui le Pouſſin peignit ſes premiers tableaux des ſept Sacremens avoit fait auſſi un très-beau recueil de deſſeins d'après les peintures antiques, que le Pape Clément XI. acheta durant ſon Pontificat, pour le mettre dans la Bibliotheque particuliere qu'il s'étoit formée.

Mais preſque toutes les peintures d'après leſquelles ces deſſeins furent faits, ſont péries. Celles du tombeau des Nazon qu'on déterra près de Pontemole en 1674. ne ſubſiſtent déja plus. Il ne nous eſt reſté des peintures de ce Mauſolée, que les copies coloriées qui furent faites pour Monſieur Colbert & pour le Cardinal Maſſimi, & les eſtampes gravées par Pietro Santi Bartoli, qui font avec les explications du Bellori un volume *in-folio* imprimé à Rome (*). A peine de-

(*) En 1680.

demeuroit-il, il y a déja quarante ans, quelques veſtiges des peintures originales, quoiqu'on eût eu l'attention de paſſer deſſus une teinture d'ail, qui eſt ſi propre à conſerver les Freſques. Malgré cette précaution, elles ſe ſont détruites elles-mêmes.

Les Antiquaires prétendent que c'eſt la deſtinée de toutes les peintures anciennes, qui durant un grand nombre d'années ont été enterrées en des lieux ſi bien étouffés, que l'air extérieur ait été longtems ſans pouvoir agir ſur elles. Cet air extérieur les détruit auſſitôt qu'elles redeviennent expoſées à ſon action, au lieu qu'il n'endommage les peintures enterrées en des lieux où il avoit conſervé un libre accès, que comme il endommage tous les tableaux peints à freſque. Ainſi les peintures qu'on déterra il y a vingt ans à la Vigne Corſini bâtie ſur le Janicule, devoient durer encore longtems. L'air extérieur s'étoit conſervé un libre accès dans les tombeaux dont elles ornoient les murailles; mais par la faute du propriétaire, elles ne ſubſiſterent pas longtems. Heureuſement nous en avons les eſtampes gravées par Bartoli (*). Cette aventure n'arrivera plus déſormais. Le Pape Clément XI qui avoit beau-

(*) Lib. De Sepulchri antichi.

beaucoup de goût pour les Arts, & qui aimoit les antiquités, n'ayant pu empêcher la destruction des peintures de la Vigne Corsini sous le pontificat d'un autre, n'a point voulu que les curieux pussent reprocher au sien de pareils accidens, qui sont pour eux des malheurs signalés. Il fit donc rendre un Edit dès le commencement de son regne par le Cardinal Jean Baptiste Spinola, Camerlingue du Saint Siége, qui défend à tous les propriétaires des lieux où l'on aura trouvé quelques vestiges de peinture antique, de démolir la maçonnerie où elles seroient attachées, sans une permission expresse.

On conçoit bien qu'on ne peut sans témérité entreprendre un paralléle de la peinture antique avec la peinture moderne, sur la foi des fragmens de la peinture antique, qui ne subsistent plus qu'endommagés, du moins par le tems. D'ailleurs ce qui nous reste, & ce qui étoit peint à Rome sur les murailles, n'a été fait que longtems après la mort des Peintres, célebres de la Grece. Or il paroît par les écrits des anciens, que les Peintres qui ont travaillé à Rome sous Auguste & sous ses premiers successeurs, étoient très-inférieurs au célébre Appelle & à ses illustres contemporains. Pline qui composoit son histoire

sous

ſous Veſpaſien, & quand les Arts avoient atteint déja le plus haut point de perfection où ils ſoient parvenus ſous les Empereurs, ne cite point parmi les tableaux qu'il compte pour un des plus grands ornemens de la Capitale de l'Univers, aucun tableau qu'il donne lieu de croire avoir été fait du tems des Céſars. On ne ſauroit donc aſſeoir ſur les fragmens de la peinture antique qui nous reſtent, & qui ſont les débris d'ouvrages faits dans Rome ſous les Empereurs, aucun jugement certain concernant le dégré de perfection où les Grecs & les anciens Romains pourroient avoir porté ce bel Art. On ne ſauroit même décider par ces fragmens, du dégré de perfection où la peinture pouvoit être, lorſqu'ils furent faits.

Avant que de pouvoir juger ſur un certain ouvrage, de l'état où l'Art étoit, lorſque cet ouvrage à été fait, il faudroit ſavoir poſitivement en quelle eſtime l'ouvrage a été dans ce tems-là, & s'il y a paſſé pour un ouvrage excellent en ſon genre. Quelle injuſtice, par exemple, ne feroit-on pas à notre ſiécle, ſi l'on jugeoit un jour de l'état où la Poëſie dramatique auroit été de notre tems ſur les Tragédies de Pradon, ou ſur les Comédies de Hauteroche? Dans les tems les plus fé-

conds en Artiſans excellens, il ſe rencontre encore un plus grand nombre d'Artiſans médiocres. Il s'y fait encore plus de mauvais ouvrages que de bons. Or nous courerions le riſque de prononcer ſur la foi d'un de ces ouvrages médiocres, ſi, par exemple, nous voulions juger de l'état où la peinture étoit à Rome ſous Auguſte, par les figures qui ſont dans la pyramide de Ceſtius; quoiqu'il ſoit très-probable que ces figures peintes à freſque, ayent été faites dans le tems même que le Mauſolée fut élevé, & par conſéquent ſous le regne de cet Empereur. Nous ignorons quel rang pouvoit tenir entre les Peintres de ſon tems, l'Artiſan qui les fit; & ce qui ſe paſſe aujourd'hui dans tous les pays, nous apprend ſuffiſamment que la cabale fait diſtribuer ſouvent les ouvrages les plus conſidérables à des Artiſans très-inférieurs à ceux qu'elle fait négliger.

Nous pouvons bien comparer la ſculpture antique avec la nôtre, parce que nous ſommes certains d'avoir encore aujourd'hui les chefs-d'œuvres de la ſculpture Greque, c'eſt-à-dire, ce qui s'eſt fait de plus beau dans l'Antiquité. Les Romains dans le ſiécle de leur ſplendeur, qui fut celui d'Auguſte, ne diſputerent aux illuſtres de la Grece que la ſcien-

ſcience du gouvernement. Ils les reconnurent pour leurs maitres dans les arts, & nommément dans l'Art de la ſculpture.

Excudent alii ſpirantia mollius æra,
Credo equidem, vivos ducent de marmore vultus.
Tu regere imperio populos, Romane, memento
Hæ tibi erunt artes (*).

Pline eſt du même ſentimens que Virgile. Mais ce qu'il y avoit de plus précieux dans la Grece, avoit été apporté à Rome, & nous ſommes certains d'avoir encore aujourd'hui les plus beaux ouvrages qui fuſſent dans cette Capitale du monde, après qu'elle eût été enrichie des chef-d'œuvres les plus précieux, nés ſous le cizeau des Grecs. Pline (**) parle avec diſtinction de la ſtatuë d'Hercule, qui préſentement eſt dans la cour du Palais Farneſe, & Pline écrivoit quand Rome avoit déja dépouillé l'Orient, l'un des plus beaux morceaux de ſculpture qui fuſſent à Rome. Ce même Auteur nous apprend encore (***) que le Laocoon qu'on voit ajourd'hui dans une cour du Palais de *Belveder*, étoit le morceau de ſculpture le plus précieux qui fût à

(*) Eneid. lib. 6.
(**) Plin. Hiſt. lib. 36.
(***) Hiſtor. lib. 55.

Rome de ſon tems. Le caractere que Pline donne aux Statuës qui compoſent le grouppe du Laocoon, le lieu où il nous dit qu'elles étoient dans le tems qu'il écrivoit, & qui ſont les mêmes que les lieux où elles ont été déterrées depuis plus de deux ſiecles rendent conſtant, malgré les ſcrupules de quelques Antiquaires, que les Statuës que nous avons, ſont les mêmes dont Pline a parlé. Ainſi nous ſommes en état de juger ſi les Anciens nous ont ſurpaſſés dans l'Art de la Sculpture. Pour me ſervir de cette phraſe, les parties au procès ont produit leurs titres. Or je n'entendis jamais prononcer en faveur des Sculpteurs modernes. Je n'entendis jamais donner la préférence au Moïſe de Michel-Ange ſur le Laocoon du *Belveder*. J'avouerai après cela qu'il ſeroit imprudent de ſoutenir que les Peintres de l'Antiquité Grecque & Romaine, ayent ſurpaſſé nos Peintres, parce que les Sculpteurs anciens ont ſurpaſſé les Sculpteurs modernes. La Peinture & la Sculpture, il eſt vrai, ſont deux ſœurs; mais elles ne ſont pas dans une union ſi parfaite, que toutes leurs deſtinées leur ſoient communes. La ſculpture, bien que la cadette, peut laiſſer derriere elle ſa ſœur aînée.

Il

Il ne ſeroit pas moins téméraire de décider la queſtion ſur ce que nos tableaux ne ſont point ces effets prodigieux que les tableaux des anciens Peintres ont fait quelquefois: ſuivant les apparences, les récits des Ecrivains qui nous racontent ces effets, ſont exagérés & nous ne ſavons pas même ce qu'il en faudroit rabattre pour les réduire à l'exacte vérité. Nous ignorons quelle part la nouveauté de l'Art de la peinture peut avoir eue dans l'impreſſion qu'on veut que certains tableaux ayent faits ſur les ſpectateurs. Les premiers tableaux, quoique groſſiers, ont dû paroître des ouvrages divins. L'admiration pour un Art naiſſant, fait tomber aiſément dans l'exagération ceux qui parlent de ſes productions; & la tradition en recueillant ces récits outrés, aime encore quelquefois à les rendre plus merveilleux qu'elle ne les a reçus. On trouve même dans les Ecrivains anciens des choſes impoſſibles données pour vraies, & des choſes ordinaires traitées de prodiges. Savons-nous d'ailleurs quel effet auroient produit ſur des hommes auſſi ſenſibles & auſſi diſpoſés à ſe paſſionner, que l'étoient les compatriotes des anciens Peintres de la Grece, pluſieurs tableaux de Raphaël, de Rubens & d'Annibal Carrache?

Enfin on ne sauroit donner une idée un peu précise des tableaux à ceux qui ne les ont pas vus absolument, & qui ne connoissent la maniere du Peintre qui les a faits, que par voies de comparaison. Nous-mêmes, lorsque nous parlons à quelqu'un des tableaux d'un Peintre qu'il ne connoît pas, nous sommes poussés par l'instinct à nous servir de cette voie de comparaison. Nous donnons l'idée du Peintre inconnu, en le comparant aux Peintres connus, & cette voie est la meilleure voie de description, quand il s'agit des choses qui tombent sous le sentiment. Il colorie à peu près comme un tel, disons-nous; il dessine comme celui-là; il compose comme l'autre. Or nous n'avons pas sur les ouvrages des anciens Peintres de la Grece, le sentiment de personne qui ait vû les ouvrages de nos Peintres modernes. Nous ne savons pas même quelle comparaison on pouvoit faire autrefois entre les fragmens de la peinture antique qui nous restent, & les beaux tableaux des Peintres de la Grece qui ne subsistent plus.

Les Ecrivains modernes qui ont traité de la peinture antique, nous rendent plus savans, sans nous rendre plus capables de juger la question de la supériorité des Peintres de

de l'antiquité ſur les Peintres modernes. Ces Ecrivains ſe ſont contentés de ramaſſer les paſſages des Auteurs anciens qui parlent de la peinture, & de les commenter en Philologues, ſans les expliquer par l'examen de ce que nos Peintres font tous les jours, & mêmes ſans appliquer ces paſſages aux morceaux de la peinture antique qui ſubſiſtent encore. Je penſe donc, que pour ſe former une idée auſſi diſtincte de la peinture antique qu'il ſoit poſſible de l'avoir, il faut conſidérer ſéparément ce que nous pouvons ſavoir de certain ſur la compoſition, ſur l'expreſſion & ſur le coloris des Peintres de l'Antiquité.

Nous avons cru à propos dans cet ouvrage de diviſer l'ordonnance en compoſition Pittoreſque & en compoſition Poëtique. Quant à la compoſition Pittoreſque, il faut avoüer que dans les monumens qui nous reſtent, les Peintres anciens ne paroiſſent pas ſupérieurs, ni même égaux à Raphaël, à Rubens, à Paul Veroneſe, ni à M. le Brun. Suppoſé que les Anciens n'ayent fait rien de mieux dans ce genre que les bas-reliefs, les médailles & les peintures qui nous ſont demeurées, ils n'ont pas égalé les Modernes. Pour ne point parler des autres défauts des Compoſiteurs anciens, leur perſpective eſt ordinairement mau-

vaiſe. Monſieur de la Chauſſe (*) dit, en parlant du payſage des Thermes de Titus: *Da queſta Pittura ſi cognoſce che gli Antichi ſono ſtati altretanto infelici nella proſpettiva, ch' eruditi nel diſegno.*

Quant à la compoſition Poëtique, les Anciens ſe piquoient beaucoup d'exceller dans ſes inventions, & comme ils étoient grands deſſinateurs, ils avoient toutes ſortes de facilité pour y réuſſir. Pour donner une idée du progrès que les Anciens avoient faits dans cette partie de la peinture qui comprend le grand art des expreſſions, nous rapporterons ce qu'en diſent les Ecrivains de l'Antiquité. De toutes les parties de la peinture, la compoſition Poëtique eſt celle dont il eſt plus facile de donner une idée avec des paroles. C'eſt celle qui ſe décrit le mieux.

Pline, qui nous a parlé de la peinture encore plus méthodiquement que les autres Ecrivains, compte pour un grand mérite dans un Artiſan, les expreſſions & les autres inventions poëtiques. Il eſt ſenſible, par ſes récits, que cette partie de l'art étoit en honneur chez les Anciens, & qu'elle y étoit cultivée autant que dans l'Ecole Romaine. Cet Auteur

(*) Pittur. Antich. p. 13.

Auteur raconte comme un point d'hiſtoire important, que ce fut un Thebain, nommé Ariſtide, qui fit voir le premier qu'on pouvoit peindre les mouvemens de l'ame, & qu'il étoit poſſible aux hommes d'exprimer avec des traits & des couleurs les ſentimens d'une figure muette, en un mot, qu'on pouvoit parler aux yeux. Pline parlant encore d'un tableau d'Ariſtide qui repréſentoit une femme percée d'un coup de poignard, & dont l'enfant ſuçoit encore la mammelle, s'énonce avec autant de goût & de ſentiment que Rubens l'auroit pu faire, en parlant d'un beau tableau de Raphaël. On voit, dit-il, ſur le viſage de cette femme, abbatue déja & dans les ſymptômes d'une mort prochaine, les ſentimens les plus vifs & les ſoins les plus empreſſés de la tendreſſe maternelle. La crainte que ſon enfant ne ſe fit mal en ſuçant du ſang au lieu de lait, étoit ſi bien marquée ſur le viſage de la mere, toute l'attitude de ſon corps accompagnoit ſi bien cette expreſſion, qu'il étoit facile de comprendre quelle penſée occupoit la mourante.

On ne parle pas de l'expreſſion auſſi bien que Pline & les autres Ecrivains de l'Antiquité en ont parlé, quand on n'a pas vu un grand nombre de tableaux excellens dans

cette partie de la peinture. D'ailleurs il falloit bien que des ſtatuës, où il ſe trouve une expreſſion auſſi ſavante & auſſi correcte que celle du Laocoon, du Rotateur, &c. rendiſſent les Anciens connoiſſeurs, & mêmes difficiles ſur l'expreſſion. Les Anciens, qui outre les ſtatuës que j'ai citées, avoient encore une infinité d'autres piéces de comparaiſon excellentes, ne pouvoient pas ſe tromper en jugeant de l'expreſſion dans les tableaux, ni prendre le médiocre en ce genre pour l'exquis.

Nous liſons encore dans Pline un grand nombre de faits & pluſieurs détails, qui prouvent que les Peintres anciens ſe piquoient d'exceller dans l'expreſſion, du moins autant que les Peintres de l'Ecole Romaine ſe ſont piqués d'y exceller. La plupart des louanges que les Auteurs anciens donnent aux tableaux dont ils parlent, ſont l'éloge de l'expreſſion. C'eſt par-là qu'Auſonne vante la Médée de Timomache, où Médée étoit peinte dans l'inſtant qu'elle levoit le poignard ſur ſes enfans. On voit, dit le Poëte, la rage & la compaſſion mêlées enſemble ſur ſon viſage. A travers la fureur qui va commettre un meurtre abominable, on apperçoit encore des reſtes de la tendreſſe maternelle.

Imma-

Immanem exhauſit rerum in diverſa laborem,
Fingeret affectum matris ut ambiguum.
Ira ſubeſt lacrimis, miſeratio non caret ira;
Alterutrum videas vt ſit in alterutro.

On ſait avec quelle affection Pline vante le trait ingénieux de Timante, qui peignit Agamemnon, la tête voilée au ſacrifice d'Iphigénie, pour marquer qu'il n'avoit oſé tenter d'exprimer la douleur du pere de cette jeune victime. Quintilien parle de cette invention, comme Pline, & pluſieurs Ecrivains de l'Antiquité en parlent comme Quintilien. (*) *Ut fecit Timanthes. . . Nam cum in Iphigenes immolatione pinxiſſet triſtem Calchantem, triſtiorem Uliſſem, addidiſſet Menelao quem ſummum poterat efficere ars mœrorem: conſumptis affectibus, non reperiens quo digne modo patris vultum poſſet exprimere, velavit ejus caput, & ſuo cuique animo dedit æſtimandum.* C'eſt un trait qu'il propoſe pour modéle aux Orateurs.

Lucien decrit (**) avec admiration une grande compoſition qui repréſentoit le mariage d'Alexandre & de Roxane. Il eſt vrai que

(*) Inſtit. lib. 1. p. 14.
(**) In Herodoto.

que ce tableau devoit surpasser, pour les graces de l'invention & pour l'élégance des allégories, ce que l'Albane a fait de plus riant dans le genre des compositions galantes. Roxane étoit couchée sur un lit. La beauté de cette fille, relevée encore par la pudeur qui lui faisoit baisser les yeux à l'approche d'Alexandre, fixoit sur elle les premiers regards du spectateur. On la reconnoissoit sans peine pour la figure principale du tableau. Les amours s'empressoient à la servir. Les uns prenoient ses patins, & lui ôtoient ses habits. Un autre amour relevoit son voile, afin que son amant la vît mieux; & par un sourire qu'il adressoit à ce Prince, il le félicitoit sur les charmes de sa maîtresse. D'autres amours saisissoient Alexandre, & le tirant par sa cotte d'armes, ils l'entraînoient vers Roxane dans la posture d'un homme qui vouloit mettre son diadême aux pieds de l'objet de sa passion. Ephestion le confident de l'intrigue, s'appuyoit sur l'hymenée, pour montrer que les services qu'il avoit rendus à son maître, avoient eu pour but de ménager entre Alexandre & Roxane une union légitime. Une troupe d'amours en belle humeur badinoit dans un des coins du tableau avec les armes de ce Prince.

L'éni-

L'énigme n'étoit pas bien difficile à comprendre, & il ſeroit à ſouhaiter que les Peintres modernes n'euſſent jamais inventé d'allégorie plus obſcure. Quelques-uns de ces amours portoient la lance d'Alexandre, & ils paroiſſoient courbés ſous un fardeau trop peſant pour eux. D'autres ſe jouoient avec ſon bouclier. Ils y avoient fait aſſeoir celui d'entre eux qui avoit fait le coup, & ils le portoient en triomphe, tandis qu'un autre amour qui s'étoit mis en embuſcade dans la cuiraſſe d'Alexandre, les attendoit au paſſage pour leur faire peur. Cet amour embuſqué pouvoit bien reſſembler à quelqu'autre maîtreſſe d'Alexandre, ou bien à quelqu'un des miniſtres de ce Prince, qui avoit voulu traverſer le mariage de Roxane. Un Poëte diroit que le dieu de l'hymen ſe crut obligé de récompenſer le Peintre qui avoit célebré ſi galamment un de ſes triomphes. Cet Artiſan ingénieux ayant expoſé ſon tableau dans la ſolemnité des jeux Olympiques, Pronexides qui devoit être un homme de grande conſideration, puiſque cette année-là il avoit l'intendance de la fête, donna ſa fille en mariage au Peintre. Raphaël n'a pas dédaigné de crayonner le ſujet décrit par Lucien. Son deſſein a été gravé par

par un des disciples du célebre Marc-Antoine.

L'Auteur (*) spirituel, de qui j'emprunte cette histoire, vante encore principalement la composition poëtique d'un tableau de Zeuxis, représentant la famille d'un Centaure. Mais il est superflu de citer davantage les Ecrivains de l'Antiquité. Qui peut douter, après avoir vu l'expression des figures du Grouppe de Laocoon, que les Anciens n'ayent excellé dans l'art qui sait donner une ame au marbre & au bronze, & qui sait prêter la parole aux couleurs. Il n'y a point d'amateur des beaux Arts qui n'ait vû des copies du moins de la figure d'un Gladiateur expirant, laquelle étoit autrefois à la Vigne Ludovise, & qu'on a vue depuis au Palais Chigi. Ce malheureux, blessé à mort d'un coup d'épée à travers le corps, est assis à terre, & il a encore la force de se soutenir sur le bras droit. Quoiqu'il aille expirer, on voit qu'il ne veut pas s'abandonner à sa douleur ni à sa défaillance, & qu'il a encore l'attention à sa contenance, que les Gladiateurs se piquoient de conserver dans ce funeste moment. Il ne craint point de mourir; il craindroit de faire une

(*) Lucien dans son Zeuxis.

une grimace. (*) *Quis mediocris Gladiator ingemuit, quis vultum mutavit unquam, quis non modo ſtétit, verumetiam decubuit turpiter*, dit Ciceron dans l'endroit où il nous raconte tant de choſes merveilleuſes ſur la fermeté de ces malheureux. Je reviens au Gladiateur expirant. C'eſt un homme qui ſe meurt, mais qui vient de recevoir le coup dont il meurt. On ſent donc que, malgré la force qui lui reſte, il n'a plus qu'un moment à reſpirer, & l'on regarde longtems dans l'attente de le voir tomber en expirant.

Qui ne connoît pas le Grouppe célébre qu'on voit encore à la Vigne Ludoviſe, & qui repréſente un événement célebre dans l'Hiſtoire Romaine, l'aventure du jeune Papirius. (**) Tout le monde ſait que cet enfant étant un jour demeuré auprès de ſon pere durant une aſſemblée du Sénat, ſa mere lui fit pluſieurs queſtions à la ſortie, pour ſavoir ce qui s'y étoit dit, choſe qu'elle n'eſpéroit pas d'apprendre de ſon mari, les Romains étant encore auſſi peu polis qu'ils l'étoient alors. La mere ne put jamais tirer de

(*) Cicer. Tuſcul. Qu. l. 2.

(**) Aul. Gell. lib. prim. c. 2.

de son fils qu'une réponse, laquelle ne lui permettoit pas de douter qu'il n'éludât sa curiosité. Le Sénat, répondit-il constamment, a déliberé si l'on donneroit deux femmes à chaque mari, ou deux maris à chaque femme. Cet incident a donné lieu au proverbe latin, *Curiæ capax Prætexta*, qu'on employe en parlant d'un enfant qui a beaucoup plus de discrétion qu'on n'en doit avoir à son âge.

Aucun sentiment ne fut jamais mieux exprimé que la curiosité de la mere du jeune Papirius. L'ame de cette femme paroit être toute entiere dans ses yeux qui percent son fils en le caressant. L'attitude de toutes les parties de son corps concourt avec ses yeux, & donne à connoître ce qu'elle prétend faire. D'une main elle caresse son fils, & l'autre main est dans la contraction. C'est un mouvement naturel à ceux qui veulent réprimer les signes de leur inquiétude prêts a s'échapper. Le jeune Papirius répond à sa mere avec une complaisance apparente; mais il est sensible que cette complaisance n'est qu'affectée. Quoique son air de tête soit naïf, quoique son maintien paroisse ingénu, on devine à son sourire malin, qui ne'st pas entierement formé, parce que le respect le con-

contraint, comme au mouvement de ſes yeux ſenſiblement gêné, que cet enfant veut paroître vrai, mais qu'il n'eſt pas ſincere. On voit qu'il promet de dire la vérité, & on voit en même tems qu'il ne la dit pas. Quatre ou cinq traits que le Sculpteur a ſu placer à propos ſur ſon viſage, je ne ſai quoi qu'on remarque dans l'action de ſes mains, démentent la naïveté & la ſincerité qui paroiſſent d'ailleurs dans ſon geſte & ſur ſon viſage.

On peut donner les mêmes louanges à la figure nommée ordinairement le *Rotateur* ou l'Aiguiſeur, déterrée à Rome, & tranſportée depuis ſoixante ans à Florence, où l'on peut la voir dans le cabinet de ſon Alteſſe Royale. Cette figure repréſente l'eſclave, qui ſuivant le récit de Tite-Live, (*) entendit par hazard le projet que faiſoient les fils de Brutus, pour rétablir dans Rome les Tarquins, & qui ſauva la République naiſſante, en révelant leur conjuration au Conſul.

Prodita

(*) Lib. 2. cap. 4.

Prodita laxabant portarum clauſtra Tyrannis
Exulibus, juvenes ipſius Conſulis & quos, &c.
Occulta ad Patres produxit crimina ſervus.
Matronis lugendus. (*)

Les perſonnes les moins attentives remarquent, en voyant la ſtatue dont je parle, que cet eſclave qui ſe courbe, & qui ſe montre dans la poſture convenable pour aiguiſer le fer qu'il tient, afin de paroître uniquement occupé de ce travail, eſt néanmoins diſtrait, & qu'il donne ſon attention, non pas à ce qu'il ſemble faire, mais à ce qu'il entend. Cette diſtraction eſt ſenſible dans tout ſon corps, & principalement dans ſes mains & dans ſa tête. Ses doigts ſont bien placés, comme ils le doivent être, pour péſer ſur le fer, & pour le preſſer contre la pierre à aiguiſer; mais leur action eſt ſuſpendue. Par un geſte naturel à ceux qui écoutent en craignant qu'on ne s'apperçoive qu'ils prêtent l'oreille à ce qu'on dit, notre eſclave tâche de lever aſſez la prunelle de ſes yeux pour appercevoir ſon objet ſans lever la tête, comme il la leveroit naturellement, s'il n'étoit pas contraint.

Le

(*) Juvenal. Sat. 8.

Le talent du deſſein donne de grandes facilités pour réuſſir dans les expreſſions. Or il ſuffit de voir l'Antinoüs, la Venus de Médicis, & pluſieurs autres monumens de l'antiquité, pour être convaincu que les anciens ſavoient du moins, auſſi-bien que nous, deſſiner élégamment & correctement. Leurs Peintres avoient même plus d'occaſions que les nôtres n'en peuvent avoir, d'étudier le nud: & les exercices qui étoient alors en uſage pour dénouer & pour fortifier les corps, les devoient rendre mieux conformés qu'ils ne le ſont aujourd'hui. Rubens, dans un petit Traité Latin que nous avons de lui ſur l'uſage qu'on doit faire en peinture des ſtatues antiques, ne doute point que les exercices en uſage chez les Anciens, ne donnaſſent aux corps une perfection, à laquelle ils ne parviennent guéres aujourd'hui.

Comme le tems a éteint les couleurs, & confondu les nuances dans les fragmens qui nous reſtent de la peinture antique faite au pinceau, nous ne ſaurions juger à quel point les Peintres de l'Antiquité ont excellé dans le coloris, ni s'ils ont égalé ou ſurpaſſé les grands Maîtres de l'Ecole Lombarde dans cette aimable partie de la peinture. Il y a plus. Nous ignorons ſi la Nôce de la Vigne

Aldobrandine, & les autres morceaux, ſont d'un grand Coloriſte ou d'un Ouvrier médiocre de ces tems-là. Ce qu'on peut dire de certain ſur leur éxécution, c'eſt qu'elle eſt très-hardie. Ces morceaux paroiſſent l'ouvrage d'Artiſans, autant les Maîtres de leurs pinceaux, que Rubens & que Paul Veroneſe l'étoient du leur. Les touches de la Nôce Aldobrandine qui ſont très-heurtées, & qui paroiſſent mêmes groſſieres, quand elles ſont vûes de près, ſont un effet merveilleux quand on regarde ce tableau à la diſtance de vingt pas. C'étoit apparemment de cette diſtance qu'il étoit vu ſur le mur où le Peintre l'avoit fait.

Il ſemble que les récits de Pline & ceux de pluſieurs Auteurs anciens duſſent nous perſuader que les Grecs & les Romains excelloient dans le coloris; mais avant que de ſe laiſſer perſuader, il faut faire réflexion que les hommes parlent ordinairement du coloris par rapport à ce qu'ils peuvent avoir vu. Le Coloriſte qui aura mieux réuſſi que tous les autres Coloriſtes qui ſeront venus juſques au tems d'un Hiſtorien qui parlera de l'état où la peinture ſe trouve de ſes jours, ſera cité par cet Hiſtorien pour le plus grand Coloriſte qui puiſſe être, pour un homme

homme dont la Nature même eſt jalouſe. Mais il arrive des tems dans la ſuite où l'on fait mieux qu'on avoit encore fait. Le Coloriſte divin des tems paſſés, celui que les Ecrivains ont tant vanté, devient un artiſan ordinaire en comparaiſon des nouveaux Artiſans. On ne ſauroit décider notre queſtion ſur des récits. Il faut pour la juger, avoir des piéces de comparaiſon Elles nous manquent.

On ne ſauroit former un préjugé contre le coloris des Anciens, de ce qu'ils ignoroient l'invention de détremper les couleurs avec de l'huile, qui fut trouvée en Flandres, il n'y a guéres plus de trois cens ans. On peut très-bien colorier en peignant à freſque. La Meſſe du pape Jules, un ouvrage de Raphaël dont nous avons déja vanté le coloris, eſt peinte à freſque dans l'appartement de la Signature au Vatican.

Quant au clair-obſcur & à la diſtribution enchantereſſe des lumieres & des ombres, ce que Pline & les autres Ecrivains de l'Antiquité en diſent, eſt ſi poſitif, leurs récits ſont ſi bien circonſtanciés & ſi vraiſemblables, qu'on ne ſauroit diſconvenir que les Anciens n'égalaſſent du moins dans cette partie de l'Art, les plus grands Peintres modernes.

Les passages de ces Auteurs que nous ne comprenions pas bien, quand les Peintres modernes ignoroient encore quels prestiges on peut faire avec le secours de cette magie, ne sont plus si embrouillés & si difficiles, depuis que Rubens, ses éleves, Polidore de Caravage, & d'autres Peintres, les ont expliqués bien mieux, les pinceaux à la main, que les commentateurs les plus *érudits* ne le pouvoient faire dans des livres.

Il me paroît résulter de cette discussion, que les Anciens avoient poussé la partie du dessein, du clair-obscur, de l'expression & de la composition poëtique du moins aussi loin que les Modernes les plus habiles peuvent l'avoir fait. Il me paroît encore que nous ne saurions juger de leur coloris, mais que nous connoissons suffisamment par leurs ouvrages, supposé que nous ayons les meilleurs, que les Anciens n'ont pas réussi dans la composition pittoresque aussi-bien que Raphaël, Rubens, Paul Veronese, & quelques autres Peintres modernes.

Le lecteur se souviendra de ce qui a donné lieu à cette digression sur la capacité des Anciens dans l'Art de la peinture. Après avoir parlé de l'avantage que les Poëtes Latins avoient sur les Poëtes François, j'avois avancé

que

que les Peintres des ſiécles précédens n'avoient pas eu le même avantage ſur les Peintres qui travaillent aujourd'hui, ce qui m'a mis dans la néceſſité de dire les raiſons pour leſquelles je ne comprenois pas les Peintres Grecs & les anciens Peintres Romains dans ma propoſition. J'y reviens donc, & je dis, que les Peintres qui ont travaillé depuis la renaiſſance des Arts, que Raphaël & ſes contemporains n'ont point eu aucun avantage ſur nos Artiſans. Ces derniers ſavent tous les ſecrets, ils connoiſſent toutes les couleurs dont les premiers ſe ſont ſervis.

SECTION XXXIX.

En quel ſens on peut dire que la Nature ſe ſoit enrichie depuis Raphaël.

Au contraire les Peintres qui travaillent aujourd'hui, tirent plus de ſecours de l'Art, que Raphaël & ſes contemporains n'en pouvoient tirer. Depuis Raphaël, l'Art & la Nature ſe ſont perfectionnés; & ſi Raphaël revenoit au monde avec ſes talens, il feroit mieux encore qu'il ne l'a pu faire dans le tems où la deſtinée l'avoit placé, au lieu que

Virgile ne pourroit point écrire un Poëme épique en François, auſſi-bien qu'il l'a écrit en Latin. L'Ecole Lombarde a porté le coloris à une perfection où il n'avoit pas encore atteint du vivant de Raphaël. L'Ecole d'Anvers a fait encore depuis lui pluſieurs découvertes ſur la magie du clair-obſcur. Michel-Ange de Caravage & ſes imitateurs ont auſſi fait ſur cette partie de la peinture, des découvertes excellentes, quoiqu'on puiſſe leur reprocher d'en avoir été trop amoureux. Enfin depuis Raphaël, la Nature s'eſt embellie. Expliquons ce paradoxe.

Nos Peintres connoiſſent préſentement une nature d'arbres & une nature d'animaux plus belle & plus parfaite que celle qui fut connuë aux devanciers de Raphaël & à Raphaël lui-même. Je me contenterai d'en alléguer trois exemples, les arbres des Pays-Bas, les animaux d'Angleterre & de quelques autres Pays: enfin les fruits, les fleurs & les arbres des Indes, tant Orientales qu'Occidentales.

Raphaël & ſes contemporains ont vécu dans des tems où l'Aſie Orientale & l'Amérique n'étoient pas encore découvertes pour les Peintres. Un pays n'eſt découvert pour les gens d'une certaine profeſſion, ils ne ſauroient profiter de celles de ſes richeſſes, qui

ſont

ſont à leur uſage, qu'après qu'il y a paſſé des gens de leur profeſſion. Le Bréſil, par exemple, etoit découvert pour les Marchands longtems avant que d'être découvert pour les Médecins. Ce n'a été qu'après que Piſon & d'autres Médecins habiles ont été au Bréſil, que les Médecins d'Europe en ont bien connu les ſimples & les arbres. De même l'Aſie Orientale & l'Amérique étoient déja découvertes pour les Epiciers & pour les Lapidaires au tems de Raphaël; mais ce ne n'eſt qu'après lui que ces parties du monde ont eté découvertes pour les Peintres, & qu'on en a rapporté les deſſeins des plantes, des fruits & des animaux rares qui s'y trouvent, & qui peuvent ſervir à l'embelliſſement des tableaux.

La température du climat des Pays-Bas, & la nature du ſol, y font croître les arbres plus près l'un de l'autre, plus droits, plus hauts & mieux garnis de feuilles, que les arbres de la même eſpece qui viennent en Grece, en Italie & même en pluſieurs Provinces de la France. Les feuilles des arbres des Pays-Bas ſont non-ſeulement en plus grande quantité, mais elles ſont encore plus vertes & plus larges. Ainſi les collines des Pays-Bas donnent l'idée d'un payſage plus vert,

plus frais & plus riant que les collines d'Italie.

Les vaches, les taureaux, les moutons & même les porcs, ont en Angleterre le corsage bien mieux formé qu'ils ne l'ont en Italie & en Grece. Avant Raphaël les Marchands Vénitiens fréquentoient bien les Ports d'Angleterre; les Pellerins Anglois alloient bien à Rome en grand nombre gagner les pardons, mais les uns & les autres n'étoient pas Peintres, & ce qu'ils pouvoient raconter des animaux de ce Pays-là, n'en étoit pas un deſſein.

Il eſt vrai que Raphaël & ſes contemporains n'étudioient pas la Nature ſeulement dans la Nature même. Ils l'étudioient encore dans les ouvrages des Anciens. Mais les Anciens eux-mêmes ne connoiſſoient pas les arbres & les Animaux dont nous venons de parler, L'idée de la belle Nature que les Anciens s'étoient formée ſur certains arbres & ſur certains animaux, en prenant pour modeles les arbres & les animaux de la Grece & de l'Italie, cette idée, dis-je, n'approche pas de ce que la Nature produit en ce genre-là. Pourquoi les beaux chevaux antiques, même celui ſur lequel Marc Aurele eſt monté & à qui Pierre de Cortonne adreſſoit la parole

toutes

toutes les fois qu'il paſſoit dans la cour du Capitole, en lui diſant par un enthouſiaſme pittoreſque: *Avances donc: ne ſais-tu pas que tu es vivant?* n'ont pas les proportions auſſi élégantes, ni le corſage & l'air auſſi nobles que les chevaux que les Sculpteurs ont faits depuis qu'ils ont connu les chevaux du nord de l'Angleterre, & que l'eſpece de ces animaux s'eſt embellie dans différens pays par le mêlange que les Nations induſtrieuſes ont ſû faire des races.

Les chevaux de Montécavallo, par la proportion vicieuſe de différentes parties de leurs corps, & principalement par leur encolure énorme, font pitié à tous ceux qui connoiſſent les chevaux d'Angleterre & d'Andalouſie. L'inſcription miſe ſous ces chevaux, & qui nous aſſure que l'un eſt l'ouvrage de Phidias, & l'autre, l'ouvrage de Praxitéle, eſt une impoſture. J'en tombe d'accord. Mais il falloit néanmoins que les Anciens les eſtimaſſent beaucoup, puiſque Conſtantin les fit venir d'Alexandrie à Rome, comme un monument précieux dont il vouloit orner ſes Thermes. La vache de Myron, cette vache ſi fameuſe, & que les Paſtres comptoient pour une piéce de leur bétail, quand il venoit paître autour d'elle, n'approchoit pas, ſuivant

ſuivant les apparences, de deux milles vaches, qui ſont aujourd'hui dans les Comtés du nord d'Angleterre, puiſqu'elle étoit ſi ſemblable à ſes modèles. Du moins nous voyons certainement que les taureaux, les vaches & les porcs des bas reliefs antiques ne ſont point à comparer aux animaux de la même eſpece que l'Angleterre éleve. On remarque dans ces derniers une beauté où l'imagination des Artiſans qui ne les avoient point vus, ne pouvoit pas atteindre.

Il faudroit connoître le monde preſqu'auſſi bien que l'Intelligence qui l'a créé, & qui a décidé de ſon arrangement, pour imaginer la perfection où la Nature eſt capable d'arriver à la faveur d'une combinaiſon de haſards favorables à ſes productions, & de circonſtances heureuſes dans leur nutrition. Les connoiſſances des hommes ſur la conformation de l'Univers, étant auſſi bornées qu'elles le ſont, ils ne peuvent, en prêtant à la Nature les beautés qu'ils imaginent, l'annoblir dans leurs inventions autant qu'elle ſait l'annoblir elle-même à la faveur de certaines conjonctures. Souvent leur imagination la gâte, au lieu de la perfectionner. Ainſi tant que les hommes découvriront des pays inconnus, & que les obſervateurs pourront leur en

en apporter de nouvelles richeſſes, il ſera vrai de dire que la Nature, conſidérée dans les portefeuilles des Peintres & des Sculpteurs, ira toujours en ſe perfectionnant.

SECTION XL.

Si le pouvoir de la Peinture ſur les hommes, eſt plus grand que le pouvoir de la Poëſie.

Je crois que le pouvoir de la Peinture eſt plus grand ſur les hommes, que celui de la Poëſie, & j'appuie mon ſentiment ſur deux raiſons. La premiere eſt, que la Peinture agit ſur nous par le moyen du ſens de la vuë. La ſeconde eſt que la Peinture n'employe pas des ſignes artificiels, ainſi que le fait la Poëſie, mais bien des ſignes naturels. C'eſt avec des ſignes naturels que la Peinture fait ſes imitations.

La Peinture ſe ſert de l'œil pour nous émouvoir. Or, comme le dit Horace,

Segnius irritant animos demiſſa per aurem,
Quam quæ ſunt oculis ſubjecta fidelibus.

La vuë a plus d'empire ſur l'ame que les autres ſens. La vuë eſt celui des ſens en qui l'ame,

l'ame, par un inſtinct que l'expérience fortifie, a le plus de confiance. C'eſt au ſens de la vuë que l'ame appelle du rapport des autres ſens, lorſqu'elle ſoupçonne ce rapport d'être infidéle. Ainſi les bruits & même les ſons naturels ne nous affectent pas à proportion des objets viſibles. Par exemple, les cris d'un homme bleſſé que nous ne voyons point, ne nous affectent pas, bien que nous ayons connoiſſance du ſujet qui lui fait jetter les cris que nous entendons, comme nous affecteroit la vuë de ſon ſang & de ſa bleſſure. On peut dire, métaphoriquement parlant, que l'œil eſt plus près de l'ame que l'oreille.

En ſecond lieu, les ſignes que la Peinture employe, pour nous parler, ne ſont pas des ſignes arbitraires & inſtitués, tels que ſont les mots dont la Poëſie ſe ſert. La Peinture employe des ſignes naturels dont l'énergie ne dépend pas de l'éducation. Ils tirent leur force du rapport que la Nature elle-même a pris ſoin de mettre entre les objets extérieurs & nos organes, afin de procurer notre conſervation. Je parle peut-être mal, quand je dis que la Peinture employe des ſignes: c'eſt la Nature elle-même que la Peinture met ſous nos yeux. Si notre eſprit n'y eſt

pas

pas trompé, nos ſens du moins y ſont abuſés. La figure des objets, leur couleur, les reflets de la lumiere, les ombres, enfin tout ce que l'œil peut appercevoir, ſe trouve dans un tableau comme nous le voyons dans la Nature; elle ſe préſente dans un tableau ſous la même forme où nous la voyons réellement. Il ſemble même que l'œil ébloui par l'ouvrage d'un grand Peintre, croye quelquefois appercevoir du mouvement dans ſes figures.

Les vers les plus touchans ne ſauroient nous émouvoir que par dégrés, & en faiſant jouer pluſieurs reſſorts de notre machine les uns après les autres. Les mots doivent d'abord réveiller les idées dont ils ne ſont que des ſignes arbitraires. Il faut enſuite que ces idées s'arrangent dans l'imagination, & qu'elles y forment ces tableaux qui nous touchent, & ces peintures qui nous intéreſſent. Toutes ces opérations, il eſt vrai, ſont bientôt faites; mais il eſt un principe inconteſtable dans la mécanique, c'eſt que la multiplicité des reſſorts affoiblit toujours le mouvement, parce qu'un reſſort ne communique jamais à un autre tout le mouvement qu'il a reçu. D'ailleurs il eſt une de ces opérations, celle qui ſe fait quand le mot réveille l'idée dont il eſt

le

le ſigne, qui ne ſe fait pas en vertu des loix de la Nature. Elle eſt artificielle en partie.

Ainſi les objets que les tableaux nous préſentent agiſſant en qualité de ſignes naturels, ils doivent agir plus promptement. L'impreſſion qu'ils font ſur nous, doit être plus forte & plus ſoudaine que celle que les vers peuvent faire. Quand nous liſons dans Horace (*) la deſcription de l'Amour qui aiguiſe ſes traits enflammés ſur une pierre arroſée de ſang, les mots, dont le Poëte ſe ſert pour faire ſa peinture, réveillent en nous les idées de toutes ces choſes, & ces idées forment enſuite dans notre imagination le tableau où nous voyons l'Amour dépêcher ce travail. Cette image nous touche; mais quand elle nous eſt repréſentée dans un tableau, elle nous touche bien davantage. Nous voyons alors en un inſtant ce que les vers nous font ſeulement imaginer, & cela même en pluſieurs inſtans. Ainſi la peinture contenue en ces vers,

Ferus & Cupido
Semper ardentes acuens ſagittas
Cote cruenta,

paroît en quelque façon une image nouvelle à ceux qui la voyent à Chantilly dans un tableau.

(*) Lib. 2. Od. 8.

bleau. Elle ne les avoit pas encore frappés autant qu'elle les frappe alors. Le Peintre s'eſt ſervi de cette image pour faire le fond d'un tableau, dont la principale figure eſt le portrait d'une Princeſſe ſortie du Sang de France; mais qui eſt plus illuſtre aujourd'hui dans la ſociété des Nations, & qui doit être encore plus célébre dans l'avenir, par ſa beauté que par ſon rang & par ſa naiſſance. On voit dans ce tableau des Amours qui tournent une pierre à aiguiſer. Un autre Amour qui s'eſt piqué le bras, darde ſon ſang ſur cette pierre, où Cupidon affile des traits dont le fer étincelle.

Enfin il n'y a perſonne qui n'ait eu l'occaſion de remarquer pluſieurs fois dans ſa vie, combien il étoit plus facile de faire concevoir aux hommes tout ce qu'on veut leur faire comprendre ou imaginer par le moyen des yeux, que par le moyen des oreilles. Le deſſein qui repréſente l'élévation d'un Palais, nous fait concevoir en un inſtant l'effet de ſa maſſe. Son plan nous fait comprendre en un moment la diſtribution des appartemens. Un diſcours méthodique d'une heure, quelque attention que nous vouluſſions y donner, ne nous le feroit pas entendre auſſi-bien que nous le concevons, pour ainſi dire, ſur un

coup d'œil. Les phraſes les plus nettes ſuppléent mal aux deſſeins; & il eſt rare que l'idée d'un bâtiment que notre imagination aura formée, même ſur le rapport des gens du métier, ſe trouve conforme au bâtiment. Il nous arrive ſouvent, quand nous voyons ce bâtiment dans la ſuite, de reconnoître que notre imagination avoit conçu une chimere. Il en eſt de même des environs d'une place de guerre, du campement d'une armée, d'un champ de bataille, d'une plante nouvelle, d'un animal extraordinaire, d'une machine, enfin de tous les objets ſur leſquels la curioſité peut s'exercer. Il faut des figures pour faire entendre ſurement & diſtinctement les livres les plus méthodiques qui traitent de ces ſortes de choſes. L'imagination la plus ſage forge ſouvent des fantômes, lorſqu'elle veut réduire en tableau les deſcriptions; principalement quand l'homme qui prétend imaginer, n'a jamais vu des choſes pareilles à celles dont il lit ou dont il entend la deſcription. Je conçois bien par exemple, que l'homme de guerre peut, ſur une deſcription, ſe former l'image d'un certain aſſaut ou d'un certain campement; mais celui qui ne vit jamais ni campemens ni aſſauts, ne peut s'en faire une juſte image ſur des relations. Ce n'eſt

que

que par rapport aux choſes que nous avons vuës, que nous pouvons imaginer avec quelque préciſion celles qu'on nous décrit.

Vitruve n'a pas écrit ſon livre de l'Architecture avec autant de méthode & de capacité qu'il l'a fait, ſans l'avoir écrit en même tems avec toute la clarté dont ſon ſujet eſt ſuſceptible. Cependant il eſt arrivé que les figures dont Vitruve avoit accompagné ſes explications, s'étant perdues, la plupart de ces explications paroiſſent obſcures aujourd'hui. Les ſavans diſputent donc ſur le ſens d'un grand nombre de paſſages de Vitruve; mais ils tombent tous d'accord que ſon texte ſeroit clair, ſi nous avions ſes figures. Quatre lignes tracées ſur le papier, concilieroient ce que des volumes entiers de commentaires ne ſauroient accorder. Les Anatomiſtes les plus experts tombent auſſi d'accord qu'ils auroient peine à concevoir le rapport d'une nouvelle découverte, ſi l'on ne joignoit une figure à ce rapport. Un des Proverbes Italiens, dont l'uſage eſt le plus fréquent, eſt qu'on fait tout concevoir à l'aide d'un deſſein, d'une figure.

Les Anciens prétendoient que leurs divinités avoient été mieux ſervies par les Peintres &

les Sculpteurs, que par les Poëtes. Ce furent, selon eux, les tableaux & les ſtatues qui concilierent à leurs dieux la vénération des peuples, auſquels ils firent faire attention ſur les merveilles que les Poëtes racontoient de ces dieux. La ſtatue de Jupiter Olympien fit ajouter foi plus facilement à la fable qui lui faiſoit diſpoſer du tonnerre.

Si Venerem Cous nunquam pinxiſſet Apelles,
Merſa ſub æquoreis illa lateret aquis (*)

Pour alléguer des faits plus poſitifs, lorſqu'on brûla le corps de Jules Ceſar, il n'y avoit perſonne dans Rome qui ne ſe fût fait raconter les circonſtances de l'aſſaſſinat de Céſar. Il n'eſt pas croyable qu'aucun habitant de Rome ignorât le nombre de coups dont Céſar avoit été percé. Cependant le peuple ſe contentoit de le pleurer. Mais tout ce peuple fut ſaiſi de frayeur, dès qu'on eut étalé devant lui la robe ſanglante dans laquelle Céſar avoit été maſſacré. Il ſembloit, dit Quintilien, en parlant du pouvoir de l'œil ſur notre ame, qu'on aſſaſſinat actuellement Céſar devant le peuple (**). *Sciebatur interfectum eum. Veſtis tamen illa ſanguine madens ita repreſentavit imaginem ſceleris, ut*

(*) Ovid. de Art. am. lib. 3.
(**) Inſt. lib. 6. cap. 2.

ut non occiſus eſſe Cæſar, ſed tum maxime occidi videretur.

Du tems des Romains, ceux qui avoient fait naufrage, portoient, en demandant l'aumône, un tableau, dans lequel leur infortune étoient repréſentée, comme un objet plus capable d'émouvoir la compaſſion, & d'exciter à la charité, que les relations les plus pathétiques qu'ils pouvoient faire de leurs malheurs. On peut s'en rapporter aux lumieres & à l'expérience des hommes, dont la ſubſiſtance dépend des aumônes de leurs concitoyens, ſur les voies les plus propres, ſur les moyens les plus efficaces d'attendrir le cœur humain.

On peut faire contre mon ſentiment, une objection dont on concluroit que les vers touchent plus que les tableaux. C'eſt qu'il eſt très-rare qu'un tableau faſſe pleurer; & que les Tragédies font ſouvent cet effet, même ſans être des chefs-d'œuvres.

Je puis répondre deux choſes à cette objection. La premiere, qu'elle ne conclut pas abſolument en faveur de la Poëſie. Une Tragédie qu'on entend réciter ſur le théâtre, fait ſon effet à l'aide des yeux. Elle eſt aidée par des ſecours étrangers dont nous expoſerons tantôt le pouvoir. Les Tragédies

qu'on lit en particulier, ne font guéres pleurer, principalement ceux qui les liſent, ſans les avoir entendu réciter auparavant. Car je conçois bien qu'une lecture particuliére qui n'eſt point capable par elle-même de faire une impreſſion, qui aille juſques aux larmes, eſt capable de renouveller cette impreſſion, lorſqu'elle a été faite une fois. Voilà même, ſuivant mon opinion, pourquoi ceux qui n'ont fait que lire une Tragédie, & ceux qui ont entendu réciter la piéce ſur le théâtre, ſont quelquefois d'un ſentiment oppoſé dans le jugement qu'ils en portent.

Je réponds en ſecond lieu, qu'une Tragédie renferme une infinité de tableaux. Le Peintre qui fait un tableau du ſacrifice d'Iphigénie, ne nous repréſente ſur la toile qu'un inſtant de l'action. La Tragédie de Racine met ſous nos yeux pluſieurs inſtans de cette action, & ces différens incidens ſe rendent réciproquement les uns les autres plus phathétiques. Le Poëte nous préſente ſucceſſivement, pour ainſi dire, cinquante tableaux qui nous conduiſent, comme par dégrés, à cette émotion extrême, qui fait couler nos larmes. Quarante Scènes qui ſont dans une Tragédie, doivent donc nous toucher

cher plus qu'une ſeule Scéne peinte dans un tableau ne ſauroit faire. Un tableau ne repréſente même qu'un inſtant d'une Scène. Ainſi un poëme entier nous émeut plus qu'un tableau, bien qu'un tableau nous émeuve plus qu'une Scène qui repréſenteroit le même événement, ſi cette Scène étoit détachée des autres, & ſi elle étoit lûe, ſans que nous euſſions rien vu de ce qui l'a précédée.

Le tableau ne livre donc qu'un aſſaut à notre ame, au lieu qu'un poëme l'attaque durant longtems avec des armes toujours nouvelles. Le poëme eſt longtems à ébranler l'ame, avant que de la conduire à l'émotion qui la fait pleurer. Racine, pour nous faire frémir d'horreur, lorſqu'Iphigénie ſera conduite à l'autel fatal, nous la peint vertueuſe, aimable & chérie d'un amant qu'elle aime. Ce Poëte nous fait paſſer par différens dégrés d'émotion; & pour nous rendre plus ſenſibles aux malheurs de la victime, il nous laiſſe même imaginer durant un tems qu'elle eſt échappée au coûteau du Sacrificateur.

Un Peintre qui repréſente l'inſtant où l'on va plonger le fer ſacré dans la gorge d'Iphigénie, n'a pas l'avantage d'expoſer ſon ta-

bleau devant des ſpectateurs auſſi bien préparés, & remplis d'amitié, & d'une amitié récente pour cette Princeſſe. Il peut tout au plus nous intéreſſer pour elle; mais il ne ſauroit nous la rendre auſſi chere que le Poëte peut le faire. La grandeur d'ame, tous les ſentimens élevés d'un bon naturel que le Poëte peut prêter à Iphigénie, nous affectionnent bien plus à un perſonnage de Tragédie, que les qualités extérieures dont un Peintre peut orner le perſonnage d'un tableau, ne nous affectionnent à ce perſonnage qui ne parle preſque pas. Voilà pourquoi nous ſommes plus émus par un tableau que par un poëme, quoique la Peinture ait plus d'empire ſur nous que la Poëſie.

L'eſpece de paralléle que je viens de faire, n'eſt pas auſſi rempli d'érudition que la comparaiſon de la Peinture & de la Poëſie qui ſe trouve dans le ſavant livre de du Jon le fils, ſur la Peinture des Anciens; mais je m'imagine que mes réflexions vont mieux au fait que l'érudition de cet Auteur. (*)

L'induſtrie des hommes a trouvé quelques moyens de rendre les tableaux plus capables de faire beaucoup d'impreſſion ſur nous. On les

(*) Junius, de pict. vet. l. 4. c. 1.

les vernit. On les renferme dans des bordures dorées qui jettent un nouvel éclat sur les couleurs, & qui semblent, en séparant les tableaux des objets voisins, réunir mieux entr'elles les parties dont ils sont composés, à peu près comme il paroît qu'une fenêtre rassemble les différens objets qu'on voit par son ouverture. Enfin quelques Peintres des plus modernes se sont avisés de placer dans les compositions destinées à être vuës de loin, des parties de figures de ronde bosse qui entrent dans l'ordonnance, & qui sont coloriées comme les autres figures peintes entre lesquelles ils les mettent. On prétend que l'œil qui voit distinctement ces parties de ronde bosse saillir hors du tableau, en soit plus aisément séduit par les parties peintes, lesquelles sont réellement plates, & que ces dernieres font ainsi plus facilement l'illusion à nos yeux. Mais ceux qui ont vu la voûte de l'Annonciade de Genes & celle du Jesus à Rome, où l'on a fait entrer des figures en relief dans l'ordonnance, ne trouvent point que l'effet en soit bien merveilleux.

L'industrie des hommes a beaucoup mieux servi les vers que les tableaux. Elle a trouvé trois manieres de leur prêter une force

nouvelle pour nous plaire & pour nous toucher. Ces trois manieres ſont la ſimple récitation, celle qui eſt accompagnée des mouvemens du corps, laquelle on nomme déclamation, & le chant.

SECTION XLI.

De la ſimple récitation & de la déclamation.

Les premiers hommes qui ont fait des vers, ont dû s'appercevoir que la récitation donnoit une force aux vers qu'ils n'ont pas, quand on les lit ſoi-même ſur le papier où ils ſont écrits. Ils auront donc mieux aimé réciter leurs vers que de les donner à lire. L'harmonie des vers qu'on récite, flatte l'oreille, & augmente le plaiſir que le ſens des vers eſt capable de donner. Au contraire, l'action de lire eſt en quelque façon une peine. C'eſt une operation que l'œil apprend à faire par le ſecours de l'Art, & qui n'eſt pas accompagnée d'aucun ſentiment agréable, comme eſt celui qui naît de l'application des yeux ſur les objets que nous offrent des tableaux.

Ainſi

Ainſi que les mots ſont les ſignes arbitraires de nos idées, de même les différens caracteres qui compoſent l'écriture, ſont les ſignes arbitraires des ſons dont les mots ſont compoſés. Il eſt donc néceſſaire, quand nous liſons des vers, que les caracteres des lettres réveillent d'abord l'idée des ſons dont ils ſe trouvent être les ſignes arbitraires; & il faut enſuite que les ſons des mots, qui ne ſe trouvent être eux-mêmes que des ſignes arbitraires, réveillent les idées attachées à ces mots. Avec quelque viteſſe & quelque facilité que ces opérations ſe faſſent, elles ne ſauroient ſe faire auſſi promptement qu'une ſeule opération. C'eſt ce qui arrive dans la récitation, où le mot que nous entendons réveille immédiatement l'idée qui eſt liée avec ce mot.

Je n'ignore pas qu'une belle édition, dont les caracteres bien taillés & bien noirs, ſont rangés dans une proportion élégante ſur du papier d'un bel œil, ne faſſe un plaiſir ſenſible à la vuë; mais ce plaiſir plus ou moins grand, ſuivant le goût qu'on peut avoir pour l'art de l'imprimerie, eſt un plaiſir à part, & qui n'a rien de commun avec l'émotion que cauſe la lecture d'un poëme. Ce plaiſir ceſſe même, dès qu'on applique ſon attention

tion à la lecture, & l'on ne s'apperçoit plus alors de la beauté de l'impreſſion que par la facilité que les yeux trouvent à reconoître les caracteres, & à raſſembler les mots. Conſidérer le Virgile des Elzevirs comme un chef-d'œuvre d'impreſſion, ou lire les vers de Virgile pour en ſentir les charmes, ce ſont deux actions très-diſtinctes & très-différentes. Il s'agit ici de la derniere. Elle n'eſt pas un plaiſir par elle-même.

Elle eſt ſi peu un plaiſir; elle nous fait ſentir ſi peu l'harmonie du vers, que l'inſtinct nous porte à prononcer tout haut les vers que nous ne liſons que pour nous mêmes, lorſqu'il nous ſemble que ces vers doivent être nombreux & harmonieux. C'eſt un de ces jugemens que l'eſprit fait par une opération qui n'eſt pas préméditée, & que nous ne connoiſſons même que par une réflexion qui nous fait retourner, pour ainſi dire, ſur ce qui s'eſt paſſé dans nous-mêmes. Telles ſont la plupart des opérations de l'ame dont nous avons parlé, & la plupart de celles dont nous devons parler encore.

La récitation des vers eſt donc un plaiſir pour nos oreilles, au lieu que leur lecture eſt un travail pour nos yeux. En écoutant réciter des vers, nous n'avons pas la peine de

de lire, & nous ſentons leur cadence & leur harmonie. L'auditeur eſt plus indulgent que le lecteur, parce qu'il eſt plus flaté par les vers qu'il entend, que l'autre par ceux qu'il lit. N'eſt-ce pas reconnoître que le plaiſir d'entendre la récitation en impoſe à notre jugement, que de remettre à prononcer ſur le mérite d'un poëme qui nous a plû, en l'entendant réciter juſques à la lecture que nous en voulons faire, comme on dit, l'œil ſur le papier? Il faut, diſons-nous, ne point compromettre ſon jugement; & ſouvent la récitation en impoſe. L'expérience que nous avons de nos propres ſens, nous enſeigne donc que l'œil eſt un cenſeur plus ſévere, qu'il eſt pour un poëme un *ſcrutateur* bien plus ſubtil que l'oreille, parce que l'œil n'eſt pas expoſé dans cette occaſion à ſe laiſſer ſéduire, par ſon plaiſir, comme l'oreille. Plus un ouvrage plaît, moins on eſt en état de reconnoître & de compter ſes défauts. Or l'ouvrage qu'on entend réciter, plaît plus que l'ouvrage qu'on lit dans ſon cabinet.

Auſſi voyons-nous que tous les Poëtes, ou par inſtinct, ou par connoiſſance de leurs intérêts, aiment mieux réciter leurs vers que de les donner à lire, même aux premiers confidens de leurs productions. Ils ont raiſon,

ſon, s'ils cherchent des loüanges plutôt que des conſeils utiles.

C'étoit par la voie de la récitation que les anciens Poëtes publioient ceux de leurs ouvrages qui n'étoient pas compoſés pour le théâtre. On voit par les Satyres de Juvenal (*), qu'il ſe formoit à Rome des aſſemblées nombreuſes pour entendre réciter les poëmes que leurs Auteurs vouloient donner au public. Nous trouvons même dans les uſages de ce tems-là une preuve encore plus forte du plaiſir que donne la ſimple récitation des vers qui ſont riches en harmonie. Les Romains, qui joignoient ſouvent d'autres plaiſirs au plaiſir de la table, faiſoient lire quelquefois durant le repas Homere, Virgile & les Poëtes excellens, quoique la plupart des convives duſſent ſavoir par cœur une partie des vers dont on leur faiſoit entendre la lecture. Mais les Romains comptoient que le plaiſir du rithme & de l'harmonie devoit ſuppléer au mérite de la nouveauté qui manquoient à ces vers.

Juvenal (**) promet à l'ami qu'il invite à venir manger le ſoir chez lui, qu'il entendra lire les vers d'Homere & de Virgile durant le repas, comme on promet aujourd'hui aux con-

(*) Satyr. prim. & ſept.
(**) Satyr. 11.

convives une repriſe de brelan après le ſouper. Si mon lecteur, dit-il, n'eſt pas de plus habiles dans ſa profeſſion, les vers qu'il nous lira, ſont ſi beaux, qu'ils ne laiſſeront pas de nous faire plaiſir.

Noſtra dabunt alios hodie convivia ludos,
Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
Altiſoni, dubiam facientia carmina palmam:
Quid refert, tales verſus qua voce legantur?

Dès que la ſimple récitation ajoute tant d'énergie au poëme, il eſt facile de concevoir quel avantage les pieces qui ſe déclament ſur un théâtre, tirent de la repréſentation (*). *Scenici Actores optimis Poëtarum tantum adjiciunt gratiæ, ut nos infinite magis eadem illa audita quam lecta delectent, & viliſſimis etiam quibuſdam impetrant aures, ut quibus nullus eſt in bibliothecis locus, ſit etiam in theatris.* Si ceux qui trouvent les Comédies de Térence froides, les avoient vu repréſenter par des Comédiens, qui mettoient du moins autant de vivacité dans leur action que les Comédiens Italiens, ils changeroient de ſentiment. Pour revenir à Quintilien: Qui voudroit mettre dans ſon cabinet *les vendanges de Surêne,* s'il

(*) Inſt. Orat. lib. c. 3

s'il falloit faire copier cette Comédie, comme il auroit fallu la faire copier de son tems, que l'art de l'impression n'étoit pas encore inventé? Cependant la représentation de cette farce nous divertit.

L'appareil de la Scène nous prépare à être émus, & l'action théâtrale donne une force merveilleuse aux vers. Comme l'éloquence du corps ne persuade pas moins que celle des paroles; les gestes aident infiniment la voix à faire son impression. L'instinct naturel nous l'apprend, en nous enseignant que ceux qui nous écoutent parler, sans nous voir, ne nous entendent qu'à demi. En effet la nature a assigné un air de visage & un geste particulier à chaque passion, à chaque sentiment (*). *Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum, & sonum, & gestum.* Chaque passion a de même un ton particulier & une expression particuliere sur le visage.

Le premier mérite du Déclamateur, est celui de se toucher lui-même. L'émotion intérieure de celui qui parle jette un pathétique dans ses tons & dans ses gestes, que l'art & l'étude n'y sauroient mettre. On est prévenu pour l'Acteur qui paroît être ému lui-même.

(*) Cicero, lib. 3. de Oratore.

même. On ſe prévient contre celui qu'on reconnoît n'être point ému. Or je ne ſai quoi de froid dans les exclamations, de forcé dans le geſte & de gêné dans la contenance, décelent toujours l'Acteur indolent pour un homme que l'art ſeul fait mouvoir, & qui voudroit nous faire pleurer, ſans reſſentir lui-même aucune affliction; caractere odieux, & qui tient quelque choſe de celui d'impoſteur.

Si vis me flere, dolendum eſt
Primum ipſi tibi.

Tous ceux qui exercent un de ces arts dont le but eſt d'émouvoir les autres hommes, doivent s'attendre d'être jugés ſuivant la maxime d'Horace: que pour faire pleurer les autres, il faut être affligé. On imite mal une paſſion qu'on ne feint que du bout des lévres. Pour la bien exprimer, il faut que le cœur en reſſente du moins quelque légere atteinte (*). *Nec agamus rem quaſi alienam, ſed aſſumamus parumper illum dolorem.*

Je conçois donc que le génie qui forme les excellens Déclamateurs, conſiſte dans une ſenſibilité de cœur, qui les fait entrer machinale-

(*) Quint. lib. 6. cap. prim.

nalement, mais avec affection, dans les sentimens de leur personnage. Il consiste dans une disposition mécanique à se prêter facilement à toutes les passions qu'on veut exprimer. Quintilien qui avoit cru que sa profession d'enseigner l'art d'être éloquent, le mettoit dans l'obligation d'étudier les mouvemens du cœur humain, du moins autant que les regles de la Grammaire, dit que l'Orateur qui touche le plus, c'est celui qui se touche lui-même davantage (*). *Imagines rerum quisquis bene conceperit; is erit in affectibus potentissimus.* Dans un autre endroit il dit, en parlant de l'imitation des mouvemens des passions que fait l'Orateur dans sa déclamation, ou *de affectibus, quæ effinguntur imitatione;* que l'essentiel pour le Déclamateur, c'est de s'échauffer l'imagination, en se représentant vivement à lui-même les objets de la Peinture, desquels il prétend se servir pour émouvoir les autres; c'est de se mettre à la place de ceux qu'il veut faire parler (**), *Primum est bene affici, & concipere imagines rerum, & tanquam veris moveri.*

Tous les Orateurs & tous les Comédiens que nous avons vu réussir éminemment dans leurs

(*) Quint. l. 6. c. 1.
(**) Ibid. l. 11. c. 3.

leurs profeſſions, étoient des perſonnes nées avec la ſenſibilité dont je viens de parler. L'Art ne la donne point. Sans elle néanmoins, le beau ſon de voix & tous les autres talens naturels ne ſauroient former un grand Déclamateur. On peut faire dans tous les tems ſur les bons Acteurs la même obſervation que Quintilien faiſoit ſur ceux qui jouoient de ſon tems. C'eſt que ces Acteurs avoient encore les larmes aux yeux au ſortir de la Scene, lorſqu'ils venoient d'y jouer quelque endroit bien intéreſſant (*), *Vidi ego ſæpe Hiſtriones atque Comœdos, cum ex aliquo graviore actu perſonam depoſuiſſent, flentes adhuc egredi.*

Comme les femmes ont une ſenſibilité plus ſoudaine, & qui eſt plus à la diſpoſition de leur volonté, que la ſenſibilité des hommes; comme elles ont, pour parler ainſi, plus de ſoupleſſe dans le cœur que les hommes, elles réuſſiſſent mieux que les hommes à faire ce que Quintilien exige de tous ceux qui veulent ſe mêler de déclamer. Elles ſe touchent plus facilement qu'eux, des paſſions qu'il leur plaît d'avoir. En un mot, les hommes ne ſe prêtent pas d'auſſi bonne grace que les femmes, aux ſentimens du perſon-

(*) Quint. l. 11. c. 3.

nage qu'ils veulent jouer. Ainsi quoique les hommes soient plus capables que les femmes d'une application forte & d'une attention suivie; quoique l'éducation qu'ils reçoivent, les rende encore plus propres qu'elles à bien apprendre tout ce que l'art peut enseigner, on a vu néanmoins depuis soixante ans sur la Scène Françoise un plus grand nombre d'Actrices excellentes que d'excellens Acteurs. Depuis que le théâtre de l'Opera est ouvert en France, on n'y a point vu d'hommes exceller dans l'art de la déclamation propre pour accompagner une récitation ralentie par le chant, autant que Mademoiselle Rochoix.

SECTION XLII.

De notre maniere de réciter la Tragédie & la Comédie.

Puisque le but de la Tragédie est d'exciter la terreur & la compassion; puisque le merveilleux est de l'essence de ce Poëme, il faut donner toute la dignité possible aux personnages qui la représentent. Voilà pourquoi l'on habille aujourd'hui communément ces personnages de vêtemens imaginés à plaisir,

ſir, & dont la premiere idée eſt priſe d'après l'habit de guerre des anciens Romains, habit noble par lui-même, & qui ſemble avoir quelque part à la gloire du peuple qui le portoit. Les habits des Actrices ſont ce que l'imagination peut inventer de plus riche & de plus majeſtueux. Au contraire on ſe ſert des habits *de ville*, c'eſt-à-dire, de ceux qui ſont communément en uſage, pour jouer la Comédie.

Les François ne s'en tiennent pas aux habits pour donner aux Acteurs de la Tragédie la nobleſſe & la dignité qui leur conviennent. Nous voulons encore que ces Acteurs parlent d'un ton de voix plus élevé, plus grave & plus ſoutenu, que celui ſur lequel on parle dans les converſations ordinaires. Toutes les négligences que l'uſage autoriſe dans la prononciation des entretiens familiers, leur ſont interdites. Cette maniere de réciter eſt plus pénible, à la vérité, que ne le ſeroit une prononciation approchante de celles des converſations ordinaires: mais outre qu'elle a plus de dignité, elle eſt encore plus avantageuſe pour les ſpectateurs, qui par ſon moyen, entendent mieux les vers. Les ſpectateurs, qui la plupart ſont aſſez éloignés du théâtre, auroient trop de peine à bien entendre des vers tragiques dont le ſtyle eſt

figuré, s'ils étoient récités plus vîte & plus bas, ſurtout lorſque ces ſpectateurs verroient une piece pour la premiere fois. Une partie des vers leur échapperoit; & ce qu'ils auroient perdu, les empêcheroit ſouvent d'être touchés de ce qu'ils entendroient. Il faut encore que les geſtes des Acteurs tragiques ſoient plus meſurés & plus nobles; que leurs démarches ſoient graves; & que leur contenance ſoit plus ſérieuſe, que les geſtes, les démarches & le maintien des perſonnages de Comédie. Enfin nous exigeons des Acteurs de Tragédie, de mettre un air de grandeur & de dignité dans tout ce qu'ils font, comme nous exigeons du Poëte qui les fait parler, de le mettre dans tout ce qu'il leur fait dire.

Auſſi voyons-nous qu'au ſentiment général des peuples de l'Europe, les François ſont ceux qui réuſſiſſent le mieux aujourd'hui dans la repréſentation des Tragédies (*). *Quoties diſceſſit æmulatio, ſuccedit humanitas.* Les Italiens qui nous rendent juſtice ſans trop de répugnance, quand il s'agit des arts & des talens, où ils ne ſe piquent pas d'exceller, diſent que notre déclamation tragique leur donne une idée du chant ou de la déclamation théâ-

(*) Quint. l. 11. cap. prim.

théâtrale des Anciens, que nous avons perdue. En effet, à juger de la déclamation des Romains, & par conſéquent de celle des Grecs ſur la Scène, par ce qu'en dit Quintilien, la récitation des Anciens devoit être quelque choſe d'approchant de notre déclamation tragique. La Scène des Romains s'étoit formée ſur celle des Grecs.

C'eſt de quoi nous parlerons plus au long dans le traité de la Muſique des Anciens, qu'on trouvera à la fin de cet Ouvrage.

Il eſt aſſez établi en Europe, comme je l'ai déja dit, que les François, qui depuis cent ans compoſent les meilleures pieces dramatiques qui paroiſſent aujourd'hui, ſont auſſi ceux qui récitent le mieux les Tragédies, & qui ſavent les repréſenter avec le plus de décence. En Italie, les Acteurs récitent la Tragédie du même ton & avec les mêmes geſtes qu'ils récitent la Comédie. Le *Cothurne* n'y eſt preſque pas différent du *Socque*. Dès que les Acteurs Italiens veulent s'animer dans les endroits pathétiques, ils ſont outrés auſſitôt. Le Héros devient un *Capitan*. Je ne dirai qu'un mot des Tragédies des Poëtes Italiens faites pour être déclamées. Elles ſont autant au-deſſous des pieces de Corneille & de Racine, que les moins

mauvais de nos Poëmes épiques ſont au-deſſous du *Roland furieux* de l'Arioſte & de la *Jéruſalem délivrée* du Taſſe. Ou par déſeſpoir d'y réuſſir, ou par d'autres motifs que je ne devine point, il paroît que les Italiens négligent depuis longtems la Poëſie dramatique. La Mandragore de Machiavel, l'une des meilleures Comédies qui ayent été faites depuis Térence, & qu'on ne prendroit jamais pour une production d'eſprit née dans le même cerveau, où ſont écloſes tant de réflexions ſi profondes ſur la guerre, ſur la politique, & principalement ſur les conjurations, eſt demeurée en Italie une piéce unique en ſa claſſe. La Clitie du même Auteur lui eſt bien inférieure. Je ne crois pas que durant le cours du dix-ſeptiéme ſiécle, les Preſſes d'Italie nous ayent donné plus d'une trentaine de Tragédies faites pour être déclamées; elles, qui dans ce tems-là mirent au jour tant d'ouvrages d'eſprit. Du moins n'en ai-je pas trouvé un plus grand nombre dans les Catalogues de ces ſortes d'ouvrages, que des Italiens illuſtres dans la République des Lettres ont donnés depuis vingt ans, à l'occaſion des diſputes qu'ils ont ſoutenues pour l'honneur de leur Nation.

Les

Les Poëtes dramatiques Italiens ne compoſent plus guéres que des Opera, en comparaiſon deſquels toute l'Europe dit que les bons Opera François ſont des chef-d'œuvres d'eſprit, de bon ſens & de régularité. M. l'Abbé Gravina fit imprimer à Naples, il y a environ trente ans, cinq Tragédies compoſées & faites pour être déclamées. Ce ſont Palamede, Andromede, Appius Claudius, Papinien & Servius Tullius. Il ſe plaint élégamment dans la Préface en vers qu'il mit à la tête de ces Tragédies, que Melpomene, pour qui la Scène fut inventée, n'y paroiſſe plus en Italie que comme une ſuivante de Polymnie; enfin qu'elle ne s'y montre plus que comme la vile eſclave de la Peinture, de la Muſique & de la Sculpture.

E in vece d'adoprar le forze proprie
Debba le forze adoprar de gl' artefici,
Di Cantori, Pittori e Statuarii,
Di quali è divenuta ancilla ignobile
Colei che ſopra loro ha'l ſummo imperio,
E Sopra le Scene ha minor parte ed infima
Quella per cui le Scene s'inventarono.

Dans une autre contrée de l'Europe, le pathétique de la déclamation tragique conſiſtoit encore il n'y a que quarante ans, en des tons furieux, en un maintien ou morne, ou

bien effaré, & dans des geſtes de forcenés. Les Acteurs de la Scène tragique, dont je parle, étoient diſpenſés de nobleſſe dans leur geſte, de meſure dans leur prononciation, de dignité dans leur maintien, & de décence dans leurs démarches. Il ſuffiſoit qu'ils fiſſent parade d'une morgue bien noire & bien ſombre, ou qu'ils paruſſent livrés à des tranſports de fureur qui les fiſſent extravaguer. Sur ce théâtre, il étoit permis à Jules Céſar de s'arracher les cheveux, ainſi que le feroit un homme de la lie du peuple, pour exprimer ſa colere. Alexandre, pour mieux marquer ſon emportement, y pouvoit frapper du pied, démonſtration que nous ne permettons pas aux Ecoliers qui jouent la Tragédie dans nos Colléges.

Dans un autre pays, les Héros ſont entierement avilis par des choſes baſſes ou indécentes qu'on leur fait faire ſur le théâtre. On voit ſur la Scène dont je parle ici, Scipion fumer une pipe de tabac, & boire dans un pot de biere ſous ſa tente, en méditant le plan de la bataille qu'il va donner aux Carthaginois.

Je ne parlerai point ici du théâtre Flamand, parce que dans le tragique, il ne fait preſque autre choſe que de copier la Scene Françoiſe, dès le tems où l'on y repréſentoit les

les Comédies de la Paſſion. Les Comédiens Flamands ont un petit nombre de Tragédies originales, & leur déclamation eſt ſeulement un peu moins chantante & moins animée que celle des Comédiens Francois.

Non-ſeulement notre Scène tragique eſt noble, mais elle eſt encore purgée de tous les appareils frivoles; elle eſt dégagée de tous les ſpectacles puériles qui ne ſont propres qu'à dégrader Melpomene de ſa dignité. Voici comment s'explique un des plus grands Poëtes tragiques d'Angleterre ſur la décence de nos repréſentations. (*) *Je ne ſaurois trop recommander à mes Compatriotes, de ſe conformer aux uſages du théâtre François. Les Rois & les Reines y laiſſent leurs gardes à la porte de la Scéne, & ils y entrent ſans ce cortege très-embarraſſant, qui les ſuit ſur la nôtre. Je ſouhaiterois encore, qu'à l'exemple des François, nous vouluſſions bien bannir de nos repréſentations le fracas énorme qu'y font les tambours, le tocſin, les trompettes, & ſurtout les cris de joie des moucheurs de chandelle & des autres gagiſtes revêtus, qui viennent là pour repré-*

(*) Spectateur du 13 Avril 1711.

représenter le peuple, tintamarre qu'on entend quelquefois à quatre rues de la Comédie.

Monsieur Adison, c'est lui-même que je viens de citer, dit encore bien des choses dans cet écrit, & dans celui qu'il publia huit jours après contre d'autres usages communs sur le théâtre Anglois, & qui lui paroissent avec raison des usages vicieux. Tel est l'usage d'y exposer les appareils des supplices les plus affreux, & quelquefois le supplice même. Tel est l'usage d'y faire apparoître des spectres hideux & des fantômes horribles. Il est vrai, suivant son sentiment, que les Poëtes François évitent avec trop d'affectation de donner du spectacle. Par exemple, il reprend le grand Corneille de n'avoir pas fait tuer sur la Scène Camille. (*) Corneille, dit-il, afin d'éviter d'ensanglanter la Scène, rend encore l'action du jeune Horace plus atroce, en lui donnant le tems de faire quelque réfléxion, & cela sans songer qu'il doit sauver à la fin de la piece le meurtrier de sa sœur. Horace seroit moins odieux, s'il tuoit Camille dans le tems même qu'elle profere ses imprécations contre Rome. Quoiqu'il en soit de cette observation, on

(*) Les Horaces, Act. 4.

on ne ſauroit diſconvenir, que ſi la repréſentation des Tragédies eſt trop chargée de ſpectacles en Angleterre, elle n'en ſoit trop dénuée en France. Qu'on demande à l'Actrice qui jouë le rôle d'Andromaque, (*) ſi la Scène dans laquelle Andromaque prête à ſe donner la mort, recommande Aſtianax, le fils d'Hector & le ſien, à ſa confidente, ne deviendroit pas encore plus touchante en y faiſant paroître cet enfant infortuné, & en donnant lieu par ſa préſence aux démonſtrations les plus empreſſées de la tendreſſe maternelle qui ne ſauroient paroître froides en une pareille ſituation.

Il n'en eſt pas de la Comédie comme de la Tragédie. Je ne crois pas qu'on puiſſe dire que des différentes manieres dont on récite aujourd'hui la Comédie en différens pays, l'une ſoit meilleure que l'autre. Chaque pays doit avoir ſa maniere propre de réciter la Comédie.

Dans la repréſentation des Comédies, il ne s'agit pas de procurer de la vénération aux perſonnages introduits ſur la Scène, mais bien de les rendre reconnoiſſables aux ſpectateurs. Il faut donc que les Comédiens copient

(*) Dans la Tragédie de Racine.

copient ce que leur nation peut avoir de singulier dans le geſte, dans le maintien & dans la prononciation. Il faut qu'ils ſe moulent d'après leurs compatriotes. Généralement parlant, il eſt des peuples qui varient davantage leurs tons de voix, qui mettent des accens plus aigus & plus fréquens dans leur prononciation, & qui geſticulent avec plus d'activité que d'autres. Comme le naturel de certaines nations eſt plus vif que le naturel d'autres nations, l'action des unes eſt plus vive que l'action des autres. Leurs ſentimens, leurs paſſions s'échappent avec une impétuoſité qu'on n'apperçoit pas en d'autres nations. Les François n'uſent point de certains geſtes, de certaines démonſtrations avec les doigts, ils ne rient point comme les Italiens. Les François ne varient pas leur prononciation par de certains accens qui ſont ordinaires en Italie, même dans les converſations familieres. Or un Acteur de Comédie, qui dans ſa déclamation imiteroit la prononciation & la geſticulation d'un peuple étranger, pécheroit contre la regle que nous avons rapportée. Par exemple, un Comédien Anglois qui metteroit autant de vivacité dans ſes geſtes; qui marqueroit autant d'inquiétude dans ſa con-

contenance, autant de contention dans ſon viſage; qui placeroit des exclamations auſſi fréquentes dans ſa prononciation, qui les feroit auſſi marquées qu'un Florentin; un Comédien Anglois enfin qui joueroit comme un Comédien Italien, joueroit mal. Les Anglois qui doivent lui ſervir de modéle, ne ſe comportent pas ainſi. Ce qui ſuffit pour agiter un Italien, n'eſt pas ſuffiſant pour remuer un Anglois. Un Anglois, à qui l'on prononce l'arrêt qui le condamne à la mort, montre moins d'agitation qu'un Italien que ſon juge condamne à un écu d'amende.

Le meilleur Acteur de Comédie eſt donc celui qui réuſſit le mieux dans l'imitation théâtrale de ſes originaux, tels que puiſſent être les originaux qu'il copie. Si les Comédiens d'un pays plaiſent plus aux étrangers que les Comédiens des autres pays, c'eſt que ces premiers Comédiens ſeront formés d'après une nation, qui naturellement aura plus de gentilleſſe dans les manieres, & plus d'agrément dans l'élocution, que les autres nations.

* * *

SECTI-

SECTION XLIII.

Que le plaisir que nous avons au Théâtre, n'est point produit par l'illusion.

Des personnes d'esprit ont cru que l'illusion étoit la premiere cause du plaisir que nous donnent les spectacles & les tableaux. Suivant leur sentiment, la représentation du Cid ne nous donne tant de plaisir que par l'illusion qu'elle nous fait. Les vers du grand Corneille, l'appareil de la Scène & la déclamation des Acteurs nous en imposent assez pour nous faire croire, qu'au lieu d'assister à la représentation de l'événement, nous assistons à l'événement même, & que nous voyons réellement l'action, & non pas une imitation. Cette opinion me paroît insoutenable.

Il ne sauroit y avoir d'illusion dans l'esprit d'un homme qui est en son bon sens, à moins que précédemment il n'y ait eu une illusion faite à ses sens. Or il est vrai que tout ce que nous voyons au théâtre, concourt à nous émouvoir; mais rien n'y fait illusion à nos sens, car tout s'y montre comme

me imitation. Rien n'y paroît, pour ainſi dire, que comme copie. Nous n'arrivons pas au théâtre dans l'idée que nous y verrons véritablement Chimene & Rodrigue. Nous n'y apportons point la prévention avec laquelle celui qui s'eſt laiſſé perſuader par un Magicien qu'il lui fera voir un ſpectre, entre dans la caverne où le phantôme doit apparoître. Cette prévention diſpoſe beaucoup à l'illuſion, mais nous ne l'apportons point au théâtre. L'affiche ne nous a promis qu'une imitation ou des copies de Chimene & de Phedre. Nous arrivons au théâtre, préparés à voir ce que nous y voyons; & nous y avons encore perpétuellement cent choſes ſous les yeux, leſquelles d'inſtant en inſtant nous font ſouvenir du lieu où nous ſommes, & de ce que nous ſommes. Le ſpectateur y conſerve donc ſon bon ſens, malgré l'émotion la plus vive. C'eſt ſans extravaguer qu'on s'y paſſionne. Il ſe peut faire tout au plus qu'une jeune perſonne d'un naturel très-ſenſible, ſera tellement tranſportée par un plaiſir encore nouveau pour elle, que ſon émotion & ſa ſurpriſe lui feront faire quelque exclamation ou quelques geſtes involontaires, qui montreront qu'elle ne fait point une attention actu-

elle à la contenance qu'il convient de garder dans une assemblée publique. Mais bien-tôt elle s'appercevra de son égarement momentanné, ou, pour parler plus juste, de sa distraction. Car il n'est pas vrai qu'elle ait cru, durant son ravissement, voir Rodrigue & Chimene. Elle a seulement été touchée presque aussi vivement qu'elle l'auroit été, si réellement elle avoit vu Rodrigue aux pieds de sa maîtresse dont il vient de tuer le pere.

Il en est de même de la Peinture. Le tableau d'Attila peint par Raphaël, ne tire point sont mérite de ce qu'il nous en impose assez pour nous séduire & pour nous faire croire que nous voyons véritablement saint Pierre & saint Paul en l'air, & menaçant l'épée à la main ce Roi barbare entouré des troupes qu'il menoit saccager Rome. Mais dans le tableau dont je parle, Attila représente si naïvement un Scythe épouvanté, le Pape Leon qui lui explique cette vision, montre une assurance si noble & un maintien si conforme à sa dignité; tous les assistans ressemblent si bien à des hommes qui se rencontreroient chacun dans la même circonstance où Raphaël a supposé ses différens personnages, les chevaux même concourent

rent ſi bien à l'action principale; l'imitation eſt ſi vraiſemblable, qu'elle fait ſur les ſpectateurs une grande partie de l'impreſſion que l'événement auroit pu faire ſur eux.

On raconte (*) un grand nombre d'hiſtoires d'animaux, d'enfans, & même d'hommes faits qui s'en ſont laiſſé impoſer par des tableaux, au point de les avoir pris pour les objets dont ils n'étoient qu'une imitation. Toutes ces perſonnes, dira-t'on, ſont tombées dans l'illuſion que vous regardez comme impoſſible. On ajoutera que pluſieurs oiſeaux ſe ſont froiſſé la tête contre la perſpective de Ruel, trompés par ſon ciel, ſi bien imité qu'ils ont cru pouvoir prendre l'eſſor à travers. Des hommes ont ſouvent adreſſé la parole à des portraits, croyant parler à d'autres hommes. Tout le monde ſait l'hiſtoire du portrait de la ſervante de Rembrandt. Il l'avoit expoſé à une fenêtre où cette fille ſe tenoit quelquefois, & les voiſins y vinrent tour à tour pour faire converſation avec la toile.

Je veux bien tomber d'accord de tous ces faits, qui prouvent ſeulement que les tableaux peuvent bien quelquefois nous faire

(*) Pline, lib. 3. c. 10.

tomber en illusion, mais non pas que l'illusion soit la source du plaisir que nous font les imitations Poëtiques ou Pittoresques. La preuve est que le plaisir continue, quand il n'y a plus de lieu à la surprise. Les tableaux plaisent sans le secours de cette illusion, qui n'est qu'un incident du plaisir qu'ils nous donnent, & même un incident assez rare. Les tableaux plaisent, quoiqu'on ait présent à l'esprit qu'ils ne sont qu'une toile sur laquelle on a placé des couleurs avec art. Une Tragédie touche ceux qui connoissent le plus distinctement tous les ressorts que le génie du Poëte & le talent du Comedien mettent en œuvre pour les émouvoir.

Le plaisir que les tableaux & les poëmes dramatiques excellens nous peuvent faire, est même plus grand, lorsque nous les voyons pour la seconde fois, & quand il n'y a plus lieu à l'illusion. La premiere fois qu'on les voit, on est ébloui de leurs beautés. Notre esprit trop inquiet & trop en mouvement pour se fixer sur rien de particulier, ne jouit véritablement de rien. Pour vouloir parcourir tout & voir tout, nous ne voyons rien distinctement. Il n'est personne qui n'ait expérimenté ce que j'avance, si jamais il lui est tombé dans les mains

quel-

quelque livre qu'il souhaitât avec beaucoup d'impatience de lire. Avant que d'en pouvoir lire les premieres pages avec une attention entiere, il lui a fallu parcourir son livre d'un bout à l'autre. Ainsi quand nous voyons une belle Tragédie, ou bien un beau tableau, pour la seconde fois, notre esprit est plus capable de s'arrêter sur les parties d'un objet qu'il a découvert & parcouru en entier. L'idée générale de l'ouvrage a pris son assiette, pour ainsi dire, dans l'imagination; car il faut qu'une telle idée y demeure quelque tems avant que d'y bien prendre sa place. Alors l'esprit se livre sans distraction à ce qui le touche. Un curieux d'Architecture n'examine une colonne, & il ne s'arrête sur aucune partie d'un Palais, qu'après avoir donné le *coup-d'œil* à toute la masse du bâtiment, qu'après avoir bien placé dans son imagination l'idée distincte de ce Palais.

SECTION XLIV.

Que les Poëmes dramatiques purgent les passions.

Il suffit de bien connoître les passions violentes, pour desirer sérieusement de n'y

jamais être assujetti, & pour prendre des résolutions qui les empêchent, du moins, de nous subjuger si facilement. Un homme qui sait quelles inquiétudes la passion de l'amour est capable de causer; un homme qui sait à quelles extravagances elle conduit les plus sages, & dans quels périls elle précipite les plus circonspects, desirera très-sérieusement de n'être jamais livré à cette yvresse. Or les Poësies dramatiques, en mettant sous nos yeux les égaremens où les passions nous conduisent, nous en font connoître les symptômes & la nature plus sensiblement qu'un livre ne sauroit le faire. Voilà pourquoi l'on a dit dans tous les tems, que la Tragédie purgeoit les passions. Les autres Poëmes peuvent bien faire quelque effet approchant de celui de la Tragédie: mais comme l'impression qu'ils font sur nous, n'est point à beaucoup près aussi grande que l'impression que la Tragédie fait, à l'aide du théâtre, ils ne sont pas aussi efficaces que la Tragédie pour purger les passions.

Les hommes avec qui nous vivons, nous laissent presque toujours à deviner le véritable motif de leurs actions, & quel est le fond de leur cœur. Ce qui s'en échappe au dehors, & ce qui ne paroît qu'une étincelle, vient

vient ſouvent d'une incendie qui fait des ravages affreux dans l'intérieur. Il arrive donc ſouvent que nous nous trompons nous-mêmes, en voulant deviner ce que penſent les hommes; & plus ſouvent encore ils nous trompent eux-mêmes dans ce qu'ils nous diſent de la ſituation de leur cœur & de leur eſprit. Les perſonnages de Tragédie quittent le maſque devant nous. Ils prennent tous les ſpectateurs pour confidens de leurs véritables projets & de leurs ſentimens les plus cachés. Ils ne laiſſent rien à deviner aux ſpectateurs que ce qui peut être deviné ſurement & facilement. On peut dire la même choſe des Comédies.

D'ailleurs la profeſſion du Poëte dramatique, eſt de peindre les paſſions telles qu'elles ſont réellement, ſans exagérer les chagrins qui les accompagnent, & les malheurs qui les ſuivent. C'eſt encore par des exemples qu'il nous inſtruit. Enfin, ce qui doit achever de nous convaincre de ſa ſincérité, nous nous reconnoiſſons nous-mêmes dans ſes tableaux. Or la peinture fidelle des paſſions ſuffit ſeule pour nous les faire craindre, & pour nous engager à prendre la réſolution de les éviter avec toute l'attention dont nous ſommes capables. Il n'eſt pas beſoin

que cette peinture soit chargée. Qui peut, après avoir vu le Cid, ne point appréhender d'avoir une explication chatouilleuse dans un de ces momens où nos humeurs sont aigries? Quelle résolution ne forme-t'on pas de ne point traiter les affaires qui nous tiennent trop au cœur, dans ces instans, où il est si facile que l'explication aboutisse à une querelle? Ne se promet-on point de se taire, du moins dans toutes les occasions où notre imagination trop émue peut nous faire dire quatre mots, que nous voudrions racheter par un silence de six mois? Cette crainte des passions ne laisse pas d'avoir quelque effet.

Il n'est guéres de passion qui ne soit un petit feu dans son commencement, & qui ne s'éteignit bientôt, si une juste défiance de nous-mêmes nous faisoit fuir les objets capables de l'attiser, Phedre criminelle, malgré elle-même, est une fable comme celle de la naissance de Bachus & de Minerve.

Qu'on ne me fasse point dire après cela, que les Poëmes dramatiques sont un remede souverain & universel en morale; je suis trop éloigné de rien penser d'approchant: je veux dire seulement que les Poëmes dramatiques corrigent quelquefois les hommes, & que souvent ils leur donnent l'envie d'être meilleurs,

C'est

C'eſt ainſi que le ſpectacle imaginé par les Lacédémoniens, pour inſpirer l'averſion de l'yvrognerie à leur jeuneſſe, faiſoit ſon effet. L'horreur que la manie & l'abrutiſſement des eſclaves, qu'on expoſoit yvres ſur un théâtre, donnoit aux ſpectateurs, laiſſoient en eux une ferme réſolution de reſiſter aux attraits de ce vice. Cette réſolution empêchoit quelques jeunes gens de prendre du vin avec excès, quoiqu'elle ne fût point capable d'en retenir pluſieurs autres. Il eſt des hommes trop fougueux pour être retenus par des exemples, & des paſſions trop allumées pour être éteintes par des réflexions philoſophiques. La Tragédie purge donc les paſſions à peu près comme les remedes guériſſent, & comme les armes défenſives garantiſſent des coups des armes offenſives. La choſe n'arrive pas toujours, mais elle arrive quelquefois

J'ai ſuppoſé, dans tout ce que je viens de dire, la morale des pieces de théâtre auſſi bonne qu'elle doit l'être. Les Poëtes dramatiques dignes d'écrire pour le théâtre, ont toujours regardé l'obligation d'inſpirer la haine du vice & l'amour de la vertu, comme la premiere obligation de leur Art. *Ce que je puis aſſurer*, dit Monſieur Racine à ce ſu-

jet (*), *c'eſt que je n'ai point fait de Tragédie où la vertu ſoit plus miſe au jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y ſont ſéverement punies. La ſeule penſée du crime y eſt regardée avec autant d'horreur que le crime même. Les foibleſſes de l'amour y paſſent pour de véritables foibleſſes. Les paſſions n'y ſont préſentées aux yeux, que pour montrer le déſordre dont elles ſont cauſe; & le vice y eſt peint partout avec des couleurs qui en font connoître & haïr la difformité. C'eſt-là proprement le but que tout homme qui travaille pour le théâtre, doit ſe propoſer, & c'eſt ce que les premiers Poëtes tragiques avoient en vue ſur toute choſe. Leur théâtre étoit une école où la vertu n'étoit pas moins bien enſeignée que dans les écoles des Philoſophes.*

Les Ecrivains qui ne veulent pas comprendre comment la Tragédie purge les paſſions, alléguent, pour juſtifier leur ſentiment, que le but de la Tragédie eſt de les exciter. Un peu de réflexion leur auroit fait trouver l'éclairciſſement de cette ombre de difficulté, s'ils avoient daigné le chercher.

La

(*) Préf. de Phédr.

La Tragédie prétend bien que toutes les paſſions, dont elle fait des tableaux, nous émeuvent; mais elle ne veut pas toujours que notre affection ſoit la même que l'affection du perſonnage tourmenté par une paſſion, ni que nous épouſions ſes ſentimens. Le plus ſouvent ſon but eſt d'exciter en nous des ſentimens oppoſés à ceux qu'elle prête à ſes perſonnages. Par exemple, quand la Tragédie nous dépeint Médée qui ſe venge par le meurtre de ſes propres enfans, elle diſpoſe ſon tableau, de maniere que nous prenions en horreur la paſſion de la vengeance, laquelle eſt capable de porter à des excès ſi funeſtes. Le Poëte prétend ſeulement nous inſpirer les ſentimens qu'il prête à ceux des perſonnages qu'il dépeint vertueux, & encore ne veut-il nous faire épouſer que ceux de leurs ſentimens qui ſont louables. Or quand on dit que la Tragédie purge les paſſions, on entend parler ſeulement des paſſions vicieuſes & préjudiciables à la ſociété. Une Tragédie qui donneroit du dégoût des paſſions utiles à la ſociété, telles que ſont l'amour de la patrie, l'amour de la gloire, la crainte du deshonneur, &c. ſeroit auſſi vicieuſe qu'une Tragédie qui rendroit le vice aimable.

Il

Il eſt vrai qu'il eſt des Poëtes dramatiques ignorans dans leur Art, & qui, ſans connoiſſance des mœurs, repréſentent ſouvent le vice comme une grandeur d'ame, & la vertu comme une petiteſſe d'eſprit & de cœur. Mais cette faute doit être imputée à l'ignorance, ou bien à la dépravation de l'Artiſan, & non point à l'Art. On dit du Chirurgien qui eſtropie ceux qu'il ſaigne, qu'il eſt un mal adroit; mais ſa faute ne décrie point la ſaignée, & ne décrédite pas la Chirurgie. Un Auteur étourdi fait une Comédie qui détruit un des principaux élémens de la ſociété, je veux dire la perſuaſion où doivent être les enfans que leurs parens les aiment encore plus que ces parens ne s'aiment eux-mêmes. Il fait rouler l'intrigue de ſa piece ſur la ruſe d'un pere qui met en œuvre la fourberie la plus rafinée, pour faire enfermer ſes enfans qui ſont bien nés, afin de s'approprier leur bien, & d'en jouir avec ſa maîtreſſe. L'Auteur dont je parle, expoſe ce myſtere d'iniquité ſur la Scène comique, ſans le rendre plus odieux que Terence cherche à rendre odieux les tours de jeuneſſe des Eſchines & des Pamphiles, que le bouillant de l'âge précipite, malgré leurs remords, dans des foibleſſes que le monde excuſe, & dont les peres

res eux-mêmes ne ſont pas toujours auſſi déſeſpérés qu'ils le diſent. D'ailleurs l'intrigue des pieces de Térence finit par un dénouement qui met le fils en état de ſatisfaire à la fois ſon devoir & ſon inclination. La tendreſſe paternelle combattue dans le pere par la raiſon; les agitations d'un enfant bien né, tourmenté par la crainte de déplaire à ſes parens, ou de perdre ſa maîtreſſe, donnent lieu à pluſieurs incidens intéreſſans, dont il peut réſulter une morale utile. Mais la barbarie d'un pere qui veut ſacrifier ſes enfans à une paſſion, que la jeuneſſe ne ſauroit plus excuſer en lui, ne peut être regardée que comme un crime énorme, & tel à peu près que celui de Médée. Si ce crime peut être expoſé ſur le théâtre, s'il peut y doner lieu à une morale utile, c'eſt en cas qu'il y paroiſſe dépeint avec les couleurs les plus noires, & qu'il y ſoit enfin puni des châtimens les plus ſéveres que Melpomene employe, mais dont Thalie ne peut pas ſe ſervir. Il eſt contre les bonnes mœurs de donner l'idée que cette action n'eſt qu'une faute ordinaire, en la faiſant ſervir de ſujet à une piece Comique. Qu'on flétriſſe dont cette piece odieuſe; mais qu'on tombe d'accord en même tems que les Comédies de Térence, &

la plupart de celles de Moliere ſont propres à purger les paſſions.

SECTION XLV.

De la Muſique proprement dite.

Il nous reſte à parler de la Muſique, comme du troiſiéme des moyens que les hommes ont inventés pour donner une nouvelle force à la Poëſie, & pour la mettre en état de faire ſur nous une plus grande impreſſion. Ainſi que le Peintre imite les traits & les couleurs de la nature, de même le Muſicien imite les tons, les accens, les ſoupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces ſons, à l'aide deſquels la nature même exprime ſes ſentimens & ſes paſſions. Tous ces ſons, comme nous l'avons déja expoſé, ont une force merveilleuſe pour nous émouvoir, parce qu'ils ſont les ſignes des paſſions, inſtitués par la nature dont ils ont reçu leur énergie; au lieu que les mots articulés ne ſont que des ſignes arbitraires des paſſions. Les mots articulés ne tirent leur ſignification & leur valeur que de l'inſtitution des hommes, qui n'ont pû leur donner cours que dans un certain pays.

La

La Muſique, afin de rendre l'imitation qu'elle fait des ſons naturels plus capable de plaire & de toucher, l'a réduite dans ce chant continu qu'on appelle le ſujet. Cet-art a trouvé encore deux moyens de rendre ce chant plus capable de nous plaire & de nous émouvoir. L'un eſt l'harmonie, & l'autre eſt le rithme.

Les accords dans leſquels l'harmonie conſiſte, ont un grand charme pour l'oreille; & le concours des différentes parties d'une compoſition muſicale qui font ces accords, contribue encore à l'expreſſion du bruit que le Muſicien prétend imiter. La baſſe continue & les autres parties aident beaucoup le chant à exprimer plus parfaitement le ſujet de l'imitation.

Les anciens appelloient rithme en muſique, ce que nous appellons *meſure & mouvement*. Or la meſure & le mouvement donne l'ame, pour ainſi dire, à une compoſition muſicale. La ſcience du rithme, en montrant à varier à propos la meſure, ôte de la muſique cette uniformité de cadence, qui ſeroit capable de la rendre bientôt ennuyeuſe, En ſecond lieu, le rithme ſait mettre une nouvelle vraiſemblance dans l'imitation que peut faire une compoſition muſicale, parce que le rithme

lui

lui fait imiter encore la progreſſion & le mouvement des bruits & des ſons naturels qu'elle imitoit déja par le chant & par l'harmonie. Ainſi le rithme donne une vraiſemblance de plus à l'imitation.

La Muſique fait donc ſes imitations par le ſecours du chant, de l'harmonie & du rithme. *In cantu tria præcipue nòtanda ſunt, harmonia, ſermo & rithmus. Harmonia verſatur circa ſonum: Sermo circa intellectum verborum & enuntiationem diſtinctam: Rithmus circa concinnum cantici motum.* C'eſt ainſi que la Peinture fait ſes imitations par le ſecours du trait, du clair-obſcur, & des couleurs locales.

Les ſignes naturels des paſſions que la Muſique raſſemble, & quelle employe avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant, doivent donc les rendre plus capables de nous toucher, parce que ces ſignes naturels ont une force merveilleuſe pour nous émouvoir. Ils la tiennent de la nature même. *Nihil eſt enim tam cognatum mentibus noſtris, quam numeri atque voces, quibus & excitamur, & incendimur, & lenimur, & langueſcimus*, dit un des plus judicieux obſervateurs des affections des hommes

mes (*). C'eſt ainſi que le plaiſir de l'oreille devient le plaiſir du cœur. De-là ſont nées les chanſons; & l'obſervation qu'on aura faite, que les paroles de ces chanſons avoient bien une autre énergie, lorſqu'on les entendoit chanter, que lorſqu'on les entendoit déclamer, a donné lieu à mettre des récits en muſique dans les ſpectacles, & l'on eſt venu ſucceſſivement à chanter une piece dramatique en entier. Voilà nos Opera.

Il eſt donc une vérité dans les récits des Opera; & cette vérité conſiſte dans l'imitation des tons, des accens, des ſoupirs, & des ſons qui ſont propres naturellement aux ſentimens contenus dans les paroles. La même vérité peut ſe trouver dans l'harmonie & dans le rithme de toute la compoſition.

La Muſique ne s'eſt pas contentée d'imiter dans ſes chants le langage inarticulé de l'homme, & tous les ſons naturels dont il ſe ſert par inſtinct. Cet Art a voulu encore faire des imitations de tous les bruits qui ſont les plus capables de faire impreſſion ſur nous, lorſque nous les entendons dans la nature.

La

(*) Cic. lib. 3. de Or.

La Musique ne se sert que des instrumens pour imiter ces bruits, dans lesquels il n'y a rien d'articulé; & nous appellons communément ces imitations, des symphonies. Cependant les symphonies ne laissent pas de jouer, pour ainsi dire, différens rôles dans nos Opera, & cela avec beaucoup de succès.

En premier lieu, bien que cette Musique soit purement instrumentale, elle ne laisse pas de contenir une imitation véritable de la nature. En second lieu, il y a plusieurs bruits dans la nature capables de produire un grand effet sur nous, quand on nous les fait entendre à propos dans les Scènes d'une piece dramatique.

La vérité de l'imitation d'une symphonie consiste dans la ressemblance de cette symphonie avec le bruit qu'elle prétend imiter. Il y a de la vérité dans une symphonie, composée pour imiter une tempête, lorsque le chant de la symphonie, son harmonie & son rithme nous font entendre un bruit pareil au fracas que les vents font dans l'air & au mugissement des flots, qui s'entrechoquent, ou qui se brisent contre des rochers. Telle est la symphonie qui imite une tempête dans l'Opera d'Alcione de M. Marais.

Ainsi,

Ainſi, quoique ces ſymphonies ne nous faſſent pas entendre aucun ſon articulé, elles ne laiſſent pas de pouvoir jouer des rôles dans des pieces dramatiques, parce qu'elles contribuent à nous intéreſſer à l'action, en faiſant ſur nous une impreſſion approchante de celle que feroit le bruit même dont elles ſont une imitation, ſi nous entendions ce bruit dans les mêmes circonſtances que nous entendons la ſymphonie qui l'imite. Par exemple, l'imitation du bruit d'une tempête qui va ſubmerger un perſonnage, à qui le Poëte nous fait prendre actuellement un grand intérêt, nous affecte comme nous affecteroit le bruit d'une tempête prête à ſubmerger une perſonne pour laquelle nous nous intéreſſerions avec chaleur, ſi nous nous trouvions à portée d'entendre cette tempête véritable. Il ſeroit inutile de répéter ici que l'impreſſion de la ſymphonie ne ſauroit être auſſi ſérieuſe, que l'impreſſion que la tempête véritable feroit ſur nous; car j'ai déja dit pluſieurs fois, que l'impreſſion qu'une imitation fait ſur nous eſt bien moins forte que l'impreſſion faite par la choſe imitée (*). *Sine dubio in omni re vincit imitationem veritas.*

(*) Cic. de Orat. lib. 3.

Il n'eſt donc pas ſurprenant que les ſymphonies nous touchent beaucoup, quoique leurs ſons, comme le dit Longin (*), *ne ſoient que de ſimples imitations d'un bruit inarticulé, & s'il faut parler ainſi, des ſons qui n'ont que la moitié de leur être, & une demi-vie.*

Voilà pourquoi l'on s'eſt ſervi, dans tous les pays & dans tous les tems, du chant inarticulé des inſtrumens pour remuer le cœur des hommes, & pour mettre certains ſentimens en eux, principalement dans les occaſions où l'on ne ſauroit leur inſpirer ces ſentimens en ſe ſervant du pouvoir de la parole. Les peuples civiliſés ont toujours fait uſage de la Muſique inſtrumentale dans leur culte religieux. Tous les peuples ont eu des inſtrumens propres à la guerre, & ils s'y ſont ſervi de leur chant inarticulé, non-ſeulement pour faire entendre à ceux qui devoient obéir les ordres de leurs Commandans, mais encore pour animer le courage des combattans, & même quelquefois pour le retenir. On a touché ces inſtrumens différemment, ſuivant l'effet qu'on vouloit qu'ils fiſſent, & on a cherché à rendre leur bruit convenable à l'uſage auquel on le deſtinoit.

Peut-

(*) Traité du Subl. ch. 32.

Peut-être aurions-nous étudié l'art de toucher les inſtrumens militaires autant que les Anciens l'avoient étudié, ſi le fracas des armes à feu laiſſoit nos combattans en état d'entendre diſtinctement le ſon de ces inſtrumens. Mais quoique nous n'ayons pas travaillé beaucoup à perfectionner nos inſtrumens militaires; & quoique nous ayons ſi fort négligé l'art de les toucher, qui donnoit tant de conſidération parmi les Anciens, que nous regardons ceux qui exercent cet art aujourd'hui, comme la partie la plus vile d'une armée, nous ne laiſſons pas de trouver les premieres principes de cet art dans nos camps. Nos trompettes ne ſonnent point la charge, comme ils ſonnent la retraite. Nos tambours ne battent point la chamade du même mouvement dont ils battent la charge.

Les ſymphonies de nos Opera, & principalement les ſymphonies des Opera de Lulli, le plus grand Poëte en muſique dont nous ayons des ouvrages, rendent vraiſemblables les effets les plus ſurprenans de la muſique des Anciens. Peut-être que les bruits de guerre de Theſée, les ſourdines d'Armide, & pluſieurs autres ſymphonies du même Auteur auroient produit de ces effets qui

nous paroiſſoient fabuleux dans le récit des Auteurs anciens, ſi on les avoit fait entendre à des hommes d'un naturel auſſi vif que des Athéniens; & cela dans des ſpectacles où ils euſſent été émus déja par l'action d'une Tragédie. Nous-mêmes ne ſentons-nous pas que ces airs font ſur nous l'impreſſion que le Muſicien a eu l'intention de leur faire produire? Ne ſentons-nous pas que ces ſymphonies nous agitent, nous calment, nous attendriſſent: enfin qu'elles agiſſent ſur nous, à peu près comme les vers de Corneille & ceux de Racine y peuvent agir?

Si l'Auteur anonyme du Traité *De Poematum cantu & viribus Rithmi*, que je crois être Iſaac Voſſius, parce que ſes amis me l'ont dit, & parce que cet ouvrage eſt rempli des préventions en faveur de la Chine & des Chinois, que tout le monde ſait bien avoir été particulieres à ce ſavant homme; ſi, dis-je, cet Auteur avoit pu entendre les Opera de Lulli, & principalement les derniers, avant que d'écrire le Traité dont je parle, il n'auroit pas dit, comme il l'a fait, (*) que la Muſique moderne n'avoit rien, ni de la force ni de l'énergie de la Muſique

(*) In Praefat.

Muſique ancienne. Faut-il s'étonner, c'eſt le ſens de ſes paroles, que notre Muſique ne faſſe point les effets que celle des Anciens ſavoit faire, puiſque les chants les plus variés & l'harmonie la plus riche ne ſont que des fadaiſes ſonores & des niaiſeries harmonieuſes; quand le Muſicien ne ſait pas faire un uſage ſenſé de ces chants & de cette harmonie, pour bien exprimer ſon ſujet; & quand il ne ſait pas animer encore ſa compoſition par un rithme convenable à ce ſujet, de maniere que cette compoſition exprime quelque choſe, & qu'elle l'exprime bien? *Quippe cum omnis cantus & harmonia, quantumvis elegans, ſi & verborum intellectus & motus abſint aliquid ſignificantes, nihil niſi inanem continent ſonum, nemini mirum videri debet abeſſe ab hodierna muſica virtutem, quæ tantopere in veteri prædicatur.*

Si quelque Muſique moderne manque du mérite dont parle ici Monſieur Voſſius, ce n'eſt point celle de Lulli. Ce qu'il appelle ici *verborum intellectum;* ou l'expreſſion, eſt parfaite dans ce Muſicien. Les perſonnes qui ne ſavent pas le Francois, devinent les ſentimens & les paſſions des Acteurs qu'il fait déclamer en muſique. Qu'on ſe figure

donc quelle comparaiſon Voſſius auroit faite des cantates & des ſonates des Italiens avec les ſymphonies & les récits de Lulli, s'il les eût connus, lorſqu'il écrivit le livre dont je parle. Mais il paroît par la date miſe au bas de ſa Préface (*), qu'il l'avoit faite dès 1671, préciſément quand Lulli travailloit à ſon premier Opera.

Les ſymphonies convenables au ſujet & bien caractériſées, contribuent donc beaucoup à nous faire prendre intérêt dans l'action des Opera, où l'on peut dire qu'elles jouent un rôle. La fiction qui fait endormir Atys, & qui lui préſente enſuite des objets ſi diverſifiés durant ſon ſommeil, devient plus vraiſemblable & plus touchante par l'impreſſion que font ſur nous les ſymphonies de différens caracteres qui précedent le ſommeil, & les airs qui ſe ſuccedent à propos pendant ſa durée. La ſymphonie de l'Opera de Roland, qu'on appelle communément Logiſtille, joue très-bien ſon rôle dans l'action où elle eſt introduite. L'action du cinquiéme acte où elle eſt placée, conſiſte à rendre la raiſon à Roland, qui eſt ſorti furieux de la Scène à la fin du quatriéme acte.

(*) En forme d'Epître à Milord Arlington.

acte. Cette belle ſymphonie donne même l'idée de celles dont Ciceron & Quintilien diſent que les Pythagoriciens ſe ſervoient pour appaiſer, avant que de mettre la tête ſur le chevet, les idées tumultueuſes que les mouvemens de la journée laiſſent dans l'imagination, de même qu'ils employoient des ſymphonies d'un caractere oppoſé, pour mieux mettre les eſprits en mouvement, lorſqu'ils s'éveilloient, & pour ſe rendre ainſi plus propres à l'application. (*) *Pythagoræis certe moris fuit, & cum evigilaſſent animos ad lyram excitare, quo eſſent ad agendum erectiores; & cum ſomnum peterent ad eamdem prius lenire mentes, ut, ſi quid fuiſſet turbidorum negotiorum, componerent.* Pour le dire en paſſant, le premier *air danſant* du Prologue d'Amadis, celui qui vient après la fin du ſommeil, donne l'idée de ces airs, au ſon deſquels les Pythagoriciens achevoient de s'éveiller.

Pour revenir à la ſymphonie de l'Opera de Roland, qui nous donne une idée des airs, au ſon deſquels les Pythagoriciens ſe diſpoſoient au ſommeil, elle eſt entiérement dans la vérité de l'imitation. Il eſt vraiſem-

(*) Inſt. lib. 9. c. 9.

blable qu'elle puiſſe produire l'effet pour lequel la Poëſie du Muſicien la deſtine. Le ſentiment nous enſeigne d'abord qu'elle eſt très-propre à calmer les agitations de l'eſprit; & comme une diſcuſſion bien faite, juſtifie toujours le ſentiment, nous trouvons en l'examinant, par quelles raiſons elle eſt ſi propre à faire l'impreſſion que nous avons déja ſentie.

Ce n'eſt point le ſilence qui calme le mieux une imagination trop agitée. L'expérience & le raiſonnement nous enſeignent qu'il eſt des bruits beaucoup plus propres à la calmer, que le ſilence même. Ces bruits ſont ceux, qui, comme celui de *Logiſtille*, continuent longtems dans un mouvement preſque toujours égal, & ſans que les ſons ſuivans ſoient beaucoup plus aigus ou plus graves, beaucoup plus lents ou plus vites que les ſons qui les précédent, de maniere que la progreſſion du chant ſe faſſe le plus ſouvent par les intervalles moindres. Il ſemble que ces bruits qui ne s'accélerent ou ne ſe retardent, quant à l'intonnation & quant au mouvement, que ſuivant une porportion lente & uniforme, ſoient plus propres à faire reprendre aux eſprits ce cours égal, dans lequel conſiſte la tranquillité, qu'un ſi-

lence

lence qui les laiſſeroit ſuivre le cours forcé & tumultueux, dans lequel ils auroient été mis. Un homme qui parle longtems ſur le même ton, endort les autres, & la preuve que leur aſſoupiſſement vient de la continuation d'un bruit qui ſe ſoutenoit toujours à peu près le même, c'eſt que l'auditeur ſe réveille en ſurſaut, ſi l'Orateur ceſſe tout-à coup de parler, ou s'il lui arrive de faire quelque exclamation ſur un ton beaucoup plus haut que le ton ſur lequel il déclamoit auparavant. On voit tous les jours des perſonnes travaillées d'inſomnie, ne pouvoir s'endormir qu'au bruit d'une lecture ou d'une converſation. Dès que le bruit ceſſe, elles ſe réveillent.

Il eſt donc une vraiſemblance en ſymphonie, comme en poëſie. Comme le Poëte eſt aſſujetti dans ſes fictions à ſe conformer à la vérité de convenance, de même le Muſicien doit ſe conformer à cette vérité dans la compoſition des ſes ſymphonies. Je m'explique. Les Muſiciens compoſent ſouvent des ſymphonies pour exprimer des bruits que nous n'avons jamais entendu, & qui peut-être ne furent jamais dans la nature. Tels ſont le mugiſſement de la terre, quand Pluton ſort des Enfers; le ſiflement des airs, quand

quand Apollon inſpire la Pythie, le bruit que fait un ombre en ſortant de ſon tombeau, & le frémiſſement du feuillage des chênes de Dodone. Il eſt une vérité de convenance pour ces ſymphonies. Le *convenientia finge* d'Horace a lieu ici comme dans la Poëſie. On connoît quand la vraiſemblance requiſe s'y rencontre. La vraiſemblance s'y trouve certainement, quand elles font un effet approchant de l'effet que les bruits qu'elles imitent, auroient pû faire, & quand elles nous paroiſſent conformes à ces bruits inouis, mais dont nous ne laiſſons pas de nous être formé une idée confuſe par rapport à d'autres bruits que nous avons entendus. On dit donc des ſymphonies de cette eſpece, ainſi que de celles qui peuvent imiter des bruits véritables, qu'elles expriment bien, ou qu'elles n'expriment pas. On loue celle du tombeau d'Amadis, & celle de l'Opera d'Iſſé, en diſant qu'elles imitent bien le naturel, quoiqu'on n'ait jamais vu la nature dans les circonſtances où ces ſymphonies prétendent la copier. Ainſi, bien que ces ſymphonies ſoient en un certain ſens inventées à plaiſir, elles aident beaucoup néanmoins à rendre le ſpectacle touchant, & l'action pathétique. Par exemple, les accens funébres

de

de la ſymphonie que Monſieur de Lulli a placé dans la Scène de l'Opera d'Amadis (*), où l'Ombre d'Ardan ſort du tombeau, font autant d'impreſſion ſur notre oreille que le ſpectacle & la déclamation en font ſur nos yeux. Notre imagination attaquée en même tems par l'organe de la vue & par l'organe de l'ouie, eſt beaucoup plus émue de l'apparition de l'Ombre, que ſi nos yeux ſeuls étoient ſéduits. La ſymphonie par laquelle Monſieur des Touches fait précéder l'Oracle que rendent les chênes de Dodone, produit un effet ſemblable (**). Le frémiſſement du feuillage de ces arbres qu'elle imite par ſon chant, par ſon harmonie & par ſon rithme, diſpoſe à trouver de la vraiſemblance dans la ſuppoſition qui va leur prêter la parole. Il paroît croyable qu'un bruit approchant de celui de cette ſymphonie ait précédé, qu'il ait préparé les ſons articulés que l'Oracle proféroit.

Enfin ces ſymphonies qui nous ſemblent ſi belles, quand elles ſont employées comme l'imitation d'un certain bruit, nous paroîtroient inſipides, elles nous paroîtroient mauvaiſes, ſi l'on les employoit comme l'imitation

(*) Act. 3.

(**) Dans l'Opera d'Iſſé.

tion d'un autre bruit. La symphonie de l'Opera d'Isé dont je viens de parler, sembleroit ridicule, si l'on la mettoit à la place de celle du tombeau d'Amadis. Ces morceaux de musique qui nous émeuvent si sensiblement, quand ils sont une partie de l'action théâtrale, plairoient même médiocrement, si l'on les faisoit entendre comme des *Sonates*, ou des morceaux de symphonies détachés, à une personne qui ne les auroit jamais entendues à l'Opera, & qui en jugeroit par conséquent sans connoître leur plus grand mérite; c'est-à-dire, le rapport qu'elles ont avec l'action, où, pour parler ainsi, elles jouent un rôle.

Les premiers principes de la Musique, sont donc les mêmes que ceux de la Poësie & de la Peinture. Ainsi que la Poësie & la Peinture, la Musique est une imitation. La Musique ne sauroit être bonne, si elle n'est pas enforme aux regles générales de ces deux Arts sur le choix des sujets, sur la vraisemblance, & sur plusieurs autres points. Comme le dit Ciceron (*): *Omnes Artes, quæ ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum & quasi cognatione quadam inter se continuantur.*

Com-

(*) Pro Arch.

Comme il eſt des perſonnes qui ſont plus touchées du coloris des tableaux que de l'expreſſion des paſſions, il eſt de même des perſonnes, qui dans la Muſique ne ſont ſenſibles qu'à l'agrément du chant, ou bien à la richeſſe de l'harmonie, & qui ne font point aſſez d'attention, ſi ce chant imite bien le bruit qu'il doit imiter, ou s'il eſt convenable au ſens des paroles auſquelles il eſt adapté. Elles n'exigent point du Muſicien, qu'il aſſortiſſe ſa mélodie avec les ſentimens contenus dans les paroles qu'il met en chant. Elles ſe contentent que ſes chants ſoient variés, gracieux, ou même biſarres, & il leur ſuffit qu'ils expriment en paſſant, quelques mots du récit. Le nombre des Muſiciens qui ſe conforment à ce goût, comme ſi la Muſique étoit incapable de faire rien de mieux, n'eſt que trop grand. S'ils mettent en chant, par exemple, celui des verſets du Pſeaume *Dixit Dominus*, qui commence par ces mot, *De torrente in via bibet*, ils s'attachent uniquement à l'expreſſion de la rapidité du torrent dans ſa courſe, au lieu de s'attacher au ſens de ce verſet, qui contient une prophétie ſur la Paſſion de Jeſus-Chriſt. Cependant l'expreſſion d'un mot ne ſauroit toucher autant que l'expreſſion d'un ſentiment, à moins que le

le mot ne contînt seul un sentiment. Si le Musicien donne quelque chose à l'expression d'un mot qui n'est que la partie d'une phrase, il faut que ce soit sans perdre de vue le sens général de la phrase qu'il met en chant.

Je placerois volontiers la Musique où le Compositeur n'a point su faire servir son art à nous émouvoir, au rang des tableaux qui ne sont que bien coloriés, & des poëmes qui ne sont que bien versifiés. Comme les beautés de l'exécution doivent servir en Poësie, ainsi qu'en Peinture, à mettre en œuvre les beautés d'invention & les traits de génie qui peignent la nature qu'on imite, de même la richesse & la variété des accords, les agrémens & la nouveauté des chants, ne doivent servir en musique que pour faire & pour embellir l'imitation du langage de la nature & des passions. Ce qu'on appelle la science de la composition est une servante, pour user de cette expression, que le génie du Musicien doit tenir à ses gages, ainsi que le génie du Poëte y doit tenir le talent de rimer. Tout est perdu, qu'on me pardonne cette figure, si l'esclave se rend la maîtresse de la maison, & s'il lui est permis de l'arranger à son gré, comme un bâtiment qui ne seroit fait que pour elle. Je crois même que tous les Poëtes

&

& que tous les Muſiciens ſeroient de mon ſentiment, s'il n'étoit pas plus facile de rimer ſévérement, que de ſoutenir un ſtyle poëtique, comme de trouver, ſans ſortir du vrai, des chants qui ſoient à la fois naturels & gracieux. Mais on ne ſauroit être pathétique ſans avoir du génie, & il ſuffit d'avoir profeſſé l'Art, même quand on s'y ſeroit appliqué ſans génie, pour compoſer ſavamment en muſique, ou pour rimer richement en poëſie.

SECTION XLVI.

Quelques réflexions ſur la Muſique des Italiens. Que les Italiens n'ont cultivé cet Art qu'après les François & les Flamands.

Ce diſcours paroît me conduire naturellement à parler de la différence du goût des Italiens, & du goût des François ſur la muſique. Je parle du goût des Italiens d'aujourd'hui beaucoup plus éloigné du goût des François, qu'il ne l'étoit ſous le Pontificat d'Urbain VIII. Quoique la nature ne change point, & quoiqu'il ſemble par conſéquent que la muſique ne dût point changer de goût,

elle en change néanmoins en Italie depuis un tems. Il eſt en ce pays-là une mode pour la muſique, comme il en eſt une en France pour les habits & pour les équipages.

Les Etrangers trouvent que nous entendons mieux que les Italiens, le mouvement & la meſure, & qu'ainſi nous réuſſions mieux que les Italiens dans cette partie de la muſique, que les anciens nommoient le rithme. En effet les plus habiles violons d'Italie exécuteroient mal, je ne dis pas les ſymphonies caractériſées de Monſieur de Lulli, mais même une gavotte (*). *Itali longioribus utuntur flexibus, unde ridentur a Gallis, veluti qui uno formando pſalmate utrumque exhauriunt pulmonem. Galli præterea in ſuo cantu rithmum magis obſervant quam Itali, unde fit, ut apud illos complura occurrant cantica, quæ concinnos & elegantes admodum habent motus.* Quoique les Italiens étudient beaucoup la meſure, il ſemble néanmoins qu'ils ne connoiſſent pas le rithme, & qu'ils ne ſachent pas s'en ſervir pour l'expreſſion, ni l'adapter au ſujet de l'imitation, auſſi-bien que nous.

Si Monſieur l'Abbé Gravina ne loue pas, comme Monſieur Voſſius, la muſique Françoiſe, du moins, dit-il encore plus de mal que

(*) Voſſ. de Poëm. Cant. p. 123.

que lui de la muſique Italienne (*). Voici ſes propres paroles. *Corre per gli theatri a di noſtri una muſica ſterile di tali effeti*, (l'Auteur vient de parler des effets merveilleux de la muſique des anciens) *e percio da quella aſſai difforme, e ſi eſalta per lo più quell' armonia, la quale quanto alletta gli animi ſtemperati e diſſonanti, tanto lacera coloro che danno a guidare il ſenſo a la ragione; per che in cambio di eſprimere ed imitare, ſuol' più toſto eſtinguere e cancellare ogni ſembienza di verita: ſe pur non godiamo, che in cambio di eſprimere ſentimenti e paſſioni umane ed imitar le noſtre attioni e coſtumi, ſomigli ed emiti come fa fovente conquei trilli tanto ammirati, la Lecora ol Canario: Quantumque à dì noſtri vada ſorgendo qualche deſtro Modulatore il quale contro la commun corruttella da natural giudizio e proportion di mente portato, imita anche ſpeſſo la natura, à cui più ſi aviccinarebbe, ſe l'antica arte muſica poteſſe da ſi lunghe e folte tenebre alzare il capo. Ne ci dobbiamo mara vigliare ſe corrotta la poeſia, ſe é anche corrotta la muſica, perche come ne la* Ragion Poetica *accennammo, tute le arti imitative hanno una idea commune dalla cui alteratione ſi alterano tutte, & parti-*

(*) Della Trag. p. 70.

colarmente la musica dall' alteration della poesia si cangia come dal corpo l'ombra. Onde corrotta la poesia da i soverchi ornamenti e dalla copia delle figure, ha communicato il suo morbo anche alla musica, ormai tanto figurata che ha perduta quasi la natural espressione. Ne perche recca diletto all' orchio, percio si deé convenevole alla Tragedia reputare; poiche il diletto proprio della musica Dramatica è quello che nasce dalla imitatione. Ma il piacer presente nasce prima dalla mancanza della vera idea, e poi per accidente da quella qualsifia modulatione di voce che lusinga e molce la parte animale, cioè il senso solo senza concorso della ragione come fa qualsi voglia canto di un Cardello, o di un Usignuolo; e come dalla vivezza e varietà de i colori dilettano, senza imitatione di verità, le Pitture Chenesi. C'eſt-à-dire : La muſique que nous entendons aujourd'hui ſur nos théâtres, eſt bien éloignée de produire les mêmes effets que celle des anciens. Au lieu d'imiter & d'exprimer le ſens des paroles, elle ne ſert qu'à l'énerver, qu'à l'étouffer. Auſſi déplaît-elle autant à ceux qui ont de la juſteſſe dans le goût, qu'elle plaît à ceux qui ne ſont point d'accord avec la raiſon. En effet, le chant des paroles doit imiter le langage naturel des paſſions humaines, plutôt que le chant

des

des Tarins & des Serins de Canarie, lequel notre muſique s'attache tant à contrefaire avec ſes paſſages & ſes cadences ſi vantées. Néanmoins nous avons un Muſicien, qui eſt à la fois grand Artiſan & homme de ſentiment, lequel ne ſe laiſſe pas entraîner au torrent (*). Mais notre poëſie ayant été corrompue par l'excès des ornemens & des figures, la corruption a paſſé de-là dans notre muſique. C'eſt la deſtinée de tous les Arts, qui ont une origine & un objet commun, que l'infection paſſe d'un Art à l'autre. Notre muſique eſt donc aujourd'hui ſi chargée de colifichets, qu'à peine y reconnoit-on quelque trace de l'expreſſion naturelle. Ainſi elle n'en eſt point plus propre à la Tragédie, parce qu'elle flatte l'oreille, puiſque l'imitation & l'expreſſion du langage inarticulé des paſſions ſont le plus grand mérite de la muſique dramatique. Si notre muſique nous plaît, c'eſt parce que nous ne connoiſſons pas rien de mieux, & parce quelle chatouille les ſens, ce qui lui eſt commun avec le ramage des Chardonnerets & des Roſſignols. Elle eſt ſemblable à ces peintures de la Chine, qui n'imitent point la nature, & qui ne plaiſent que par la vivacité & par la variété de leurs couleurs.

(*) L'Auteur, dit-on, entendoit parler du Buononcini.

Mais je ne veux point entrer davantage dans l'examen du mérite de la musique Françoise & de la musique Italienne. C'est un sujet traité depuis un trop petit nombre d'années par des personnes d'esprits. D'ailleurs je crois qu'il faudroit la commencer par une question préliminaire, dont la discussion seroit trop longue. Je voudrois donc examiner d'abord le sentiment d'un Anglois, homme de beaucoup d'esprit, qui soutient, en reprochant à ses compatriotes le goût que beaucoup d'eux croyent avoir pour les Opera d'Italie, qu'il est une musique convenable particulierement à chaque langue, & spécialement propre à chaque nation (*). Suivant lui, le genre de la musique Françoise est aussi bon que le genre de la musique Italienne. *La musique Françoise*, continue-t-il, *est très-bien adaptée au son des mots, & convient fort avec la prononciation de la langue. Elle rend très-bien les accens, dont les François accompagnent leur prononciation. Les différens airs de leurs Opera expriment à merveille les mouvemens de gens naturellement gais & éveillés, comme le sont les François. C'est dommage qu'on les écoute mal, & que le Parterre y fasse si souvent* Chorus *avec le théâ-*

(*) Spectateur du 3. Avril 1711.

théâtre. Souvent la voix de l'Acteur eſt couverte par celle des Auditeurs, qui ne lui laiſſent chanter ſeul que les premieres paroles de ſon air. Je me figurois, quand je m'y ſuis trouvé, voir un Clerc de nos Paroiſſes, qui n'a pas ſitôt entonné le premier verſet du Pſeaume, que tout l'auditoire ſe met à chanter, ſi bien qu'on ne l'entend plus.

Je me contenterai donc de faire quelques remarques hiſtoriques touchant la muſique Italienne. L'Auteur d'un Poëme en quatre chants (*) ſur la muſique, où l'on trouve beaucoup d'eſprit & de talent, prétend, que lorſque le genre humain commença, vers le ſeiziéme ſiécle, à ſortir de la barbarie, & à cultiver les beaux arts, les Italiens furent les premiers Muſiciens, & que la ſociété des Nations profita de leurs lumieres pour perfectionner cet Art. Le fait ne me paroît pas véritable. L'Italie fut bien alors le berceau de l'Architecture, de la Peinture & de la Sculpture, mais la muſique renaquit dans les Pays-Bas, ou pour mieux dire elle y fleuriſſoit déja depuis longtems, avec un ſuccès, auquel toute l'Europe rendoit hommage. Je pourrois alléguer en preuve, Commine & pluſieurs autres Ecrivains, mais je me con-

(*) Imprimé en 1713.

tenterai de citer un témoin sans reproche, & dont la déposition est tellement circonstanciée, qu'elle ne laisse plus aucun lieu au doute. C'est un Florentin, Louis Guichardin, neveu du fameux Historien François Guichardin. Voici ce qu'il en dit dans un discours sur les Pays-Bas en général, qui sert de Préface à sa description de leurs dix-sept Provinces, livre très-connu & traduit en plusieurs langues (*). *Nos Belges sont les Patriarches de la musique qu'ils ont fait renaître, & qu'ils ont portée à un grand point de perfection. Ils naissent avec un génie heureux pour la cultiver, & leurs talens pour l'exercer sont si grands que les hommes & les femmes de ce pays chantent presque tous naturellement avec justesse comme avec grace. En joignant ensuite l'art avec la nature, ils parviennent à se faire admirer par la composition, comme par l'exécution de leurs chansons & de leur symphonies dans toutes les Cours de la Chrétienté, ou leur mérite leur fait faire de si belles fortunes. Je ne nommerai que ceux qui sont morts depuis peu, & les vivans. Au nombre des premieurs, sont Jean Teinturier de Nivelle, dont le rare mérite m'obligera de faire ci-dessous une mention particuliere,*

Josse

(*) Edit. Janss. p. 1.

Joſſe Duprat; Aubert Ockeghuem, Richefort, Adrien Villart, Jean Mouton, Verdelot, Gombert, Loup-Louvart, Courtier, Créquillon, Clément, Corneille Hont. On compte parmi les vivans, Cyprien de la Roſée, Jean Cuick, Philippe du Mont, Roland Laſſé, Mancicourt, Joſſe Baſton, Chrétien Holland, Jacques Vas, Bonmarchez, Severin Cornet, Pierre Hot, Gerard Tornhout, Hubert Valerand, Jacques Berchems d'Anvers, André Pevernage, Corneille Verdonk, & pluſieurs autres répandus dans toutes les Cours de la Chrétienté, où ils ſont comblés de biens & d'honneurs comme les Maîtres de cet Art. En effet la poſtérité de Mouton & celle de Verdelot ont été célébres en France dans la muſique juſqu'à nos jours. On obſervera que Louis Guichardin, qui mourut (*) l'année de l'événement de notre Roi Henri IV. à la Couronne, parle de la poſſeſſion où étoient les Pays-Bas, de fournir l'Europe de Muſiciens, ainſi que l'Italie le fait aujourd'hui concurremment avec la France, comme d'une poſſeſſion qui duroit depuis longtems.

L'Italle elle-même, qui penſe maintenant que les autres peuples ne ſavent en muſique

(*) En 1589.

que ce qu'ils ont appris d'elle, faiſoit venir ſes Muſiciens de nos contrées avant le dernier ſiécle, & payoit alors le même tribut à l'art des Ultramontains, qu'elle prétend recevoir aujourd'hui de tous les peuples de l'Europe. Il me ſouvient bien d'avoir lu dans les Ecrivains Italiens pluſieurs paſſages qui le prouvent, mais je crois devoir épargner au lecteur la peine de les lire, & à moi celle de les retrouver. Je ne penſe pas qu'il demande d'autres preuves que le paſſage de Guichardin que j'ai cité. Je me contenterai donc d'alléguer encore un paſſage du Corio, qui nous a donné une Hiſtoire de Milan ſi curieuſe & ſi connue de tous les ſavans. Dans le récit que le Corio fait de la mort du Duc Galeas Sforce Viſcomti, qui fut aſſaſſiné en 1476. dans l'Egliſe de ſaint Etienne de Milan, il dit (*): *Le Duc aimoit beaucoup la Muſique, & même il tenoit à ſes gages une trentaine de Muſiciens Ultramontains, auſquels il donnoit de gros appointemens. Un d'eux nommé Cordier, touchoit du Prince cent ducats par mois.*

L'erreur de croire que les Italiens fuſſent les reſtaurateurs de la Muſique en Europe, a jetté le Poëte, dont je parle, dans un autre

(*) Fol. 241.

tre erreur; c'eſt de faire un Italien de Roland Laſſé, un des Muſiciens des Pays-Bas, loué par Guichardin. Ce Poëte le cite donc ſous le nom d'Orlando Laſſo, & ils nous dit qu'il fut un des premiers réparateurs de la Muſique. Mais cet Orlando Laſſo, quoiqu'on le trouve dans quelques Auteurs mal informés avec ſes deux noms terminés à l'Italienne, n'en étoit pas plus Italien que le *Ferdinando Ferdinandi* de Scarron, qui étoit natif de Caën en France. La mépriſe vient de ce que Roland Laſſé a pris à la tête de pluſieurs œuvres dont les paroles ſont Latines, le ſurnom d'*Orlandus Laſſus*, en latiniſant ſon ſurnom ſuivant l'uſage de ce tems-là. Quelqu'un prévenu que tout bon Muſicien devoit être Italien aura donné à ces deux noms la terminaiſon Italienne, en les traduiſant en François. Roland Laſſé étoit François, ainſi que la plûpart des Muſiciens cités par Guichardin; à prendre le nom de François dans ſa ſignification la plus naturelle, qui eſt de ſignifier tous les peuples dont la langue maternelle eſt le François, ſous quelque domination qu'ils ſoient nés. Comme un homme né à Strasbourg, eſt Allemand, quoiqu'il ſoit né ſujet du Roi de France, de même un homme né à Mons

en Hainault eſt François, quoiqu'il ſoit né ſujet d'un autre Prince, parce que la langue françoiſe eſt dans le Hainault la langue naturelle du pays. Or Roland Laſſé, qui mourut ſous le regne de notre Roi Henri IV, étoit de Mons, comme on le peut voir dans l'Hiſtoire de Monſieur de Thou, qui fait un éloge aſſez long de ce Muſicien (*). On ne ſauroit même dire que Laſſé puiſſe être réputé Italien, parce que l'Italie auroit été ſa patrie d'élection. Après avoir demeuré en différens endroits de l'Europe, il mourut au ſervice de Guillaume Duc de Bavierre, & il faut enterré à Munich. Enfin ce Muſicien eſt poſtérieur à Gaudimelle & à pluſieurs autres Muſiciens célébres du tems de Henri II & de François premier.

Revenons aux Opera & à l'énergie que le chant donne aux vers. Ce que l'art du Muſicien ajoute à l'art du Poëte, ſupplée en quelque façon à la vraiſemblance, laquelle manque dans ce ſpectacle. Il eſt contre la vraiſemblance, me dira-t'on, que des Acteurs parlent toujours en vers Alexandrins, comme ils le font dans nos Tragédies ordinaires. J'en tombe d'accord; mais la vraiſemblance eſt encore bien plus choquée par des Acteurs

(*) Lib. 119. pag. 459.

Acteurs qui traitent leurs paſſions, leurs querelles & leurs intérêts en chantant. Le plaiſir que nous fait la muſique, répare néanmoins ce défaut. Ses expreſſions rendent aux Scènes des Opera le pathétique que le manque de vraiſemblance devroit leur ôter.

On pleure donc aux Scènes touchantes des Operas, ainſi qu'aux Scènes touchantes des Tragédies qui ſe déclament. Les adieux d'Iphigénie à Clitemneſtre, ne firent jamais verſer plus de larmes à l'Hôtel de Bourgogne, que la reconnoiſſance d'Iphigénie & d'Oreſte en ont fait répandre à l'Opera. Deſpréaux auroit pu dire de l'Actrice qui faiſoit le perſonnage d'Iphigénie dans l'Opera de Duché, il y a quelques années, ce qu'il a dit de l'Actrice qui faiſoit le même perſonnage dans la Tragédie de ſon ami.

Jamais Iphigénie en Aulide immolée
N'a coûté tant de pleurs à la Grece aſſemblée,
Que dans l'heureux ſpectacle à nos yeux étalé,
En a fait ſous ſon nom verſer la Chanmeſſé. (*)

Enfin les ſens ſont ſi flattés par le chant des récits, par l'harmonie qui les accompagne, par les chœurs par les ſymphonies & par le ſpectacle entier, que l'ame qui ſe laiſſe

(*) Epître à Racine.

laisse facilement séduire à leur plaisir, veut bien être enchantée par une fiction dont l'illusion est palpable, pour ainsi dire. *Ex voluptate fides nascitur.*

Je parle du commun des hommes. Ainsi qu'il est plusieurs personnes, qui pour être trop sensible à la musique, s'en tiennent aux agrémens du chant, comme à la richesse des accords, & qui exigent d'un compositeur qu'il sacrifie tout à ces beautés; il est aussi des hommes tellement insensibles à la musique, & dont l'oreille, pour me servir de cette expression, est tellement éloignée du cœur, que les chants les plus naturels ne les touchent pas. Il est juste qu'ils s'ennuyent à l'Opera. L'art du Musicien ne sauroit compenser le plaisir que leur fait perdre le défaut de vraisemblance; défaut essentiel pour un Poëme, & cependant inséparable de l'Opera.

SECTION XLVII.

Quels vers sont les plus propres à être mis en Musique.

Après cela j'oserai décider que généralement parlant, la musique est beaucoup plus

plus efficace que la ſimple déclamation, que la muſique donne plus de force aux vers que la déclamation, quand ces vers ſont propres à être mis en muſique. Mais il s'en faut infiniment que tous les vers y ſoient également propres, & que la muſique leur puiſſe prêter la même énergie.

Nous avons dit, en parlant de la poëſie du ſtyle, qu'elle devoit exprimer avec des termes ſimples les ſentimens; mais qu'elle devoit nous préſenter tous les autres objets, dont elle parle, ſous des images & des peintures. Nous avons expoſé, en parlant de la muſique, qu'elle devoit imiter dans ſes chants les tons, les ſoupirs, les accens, & tous ces ſons inarticulés de la voix, qui ſont les ſignes naturels de nos ſentimens & de nos paſſions. Il eſt très-aiſé d'inférer de ces deux vérités, que les vers qui contiennent des ſentimens, ſont très propres à être mis en muſique; & que ceux qui contiennent des peintures, n'y ſont pas bien propres.

La nature fournit elle-même, pour ainſi dire, les chants propres à exprimer les ſentimens. Nous ne ſaurions même prononcer avec affection les vers qui contiennent des ſentimens tendres & touchans, ſans faire des ſoupirs, ſans employer des accens & des

ports

ports de voix qu'un homme doué du génie de la musique, réduit facilement en un chant continu. Je suis certain que Lull n'a pas cherché longtems le chant de ces vers que dit Medée dans l'Opera de Théfée.

Mon cœur auroit encore sa premiere innocence
S'il n'avoit jamais eu d'amour.

Il y a plus. L'homme de génie, qui compose sur des paroles semblables, trouve qu'il a fait des chants variés, même sans avoir pensé à les diversifier. Chaque sentiment a ses tons, ses accens & ses soupirs propres. Ainsi le Musicien, en composant sur des vers, tels que ceux dont nous parlons ici, fait des chants aussi variés que la nature même est variée.

Les vers qui contiennent des peintures & des images, & ce qu'on appelle souvent par excellence de la poësie, ne donnent pas au Musicien la même facilité de bien faire. La nature ne fournit presque rien à l'expression. L'art seul aide le Musicien qui voudroit mettre en chant des vers tels que ceux où Corneille fait une peinture si magnifique du Triumvirat.

Le méchant par le prix au crime encouragé,
Le mari dans son lit par sa femme égorgé:

Le

Le fils tout dégoutant du meurtre de ſon pere
Et ſa tête à la main demandant ſon ſalaire
&c.

En effet, le Muſicien obligé de mettre en muſique de pareils vers, ne trouveroit pas beaucoup de reſſource pour ſa mélodie dans la déclamation naturelle des paroles. Il faut donc qu'il ſe jette dans des chants, plutôt nobles & impoſans qu'expreſſifs; & parce que la nature ne lui aide pas à varier ces chants, il faut encore qu'ils deviennent à la fin uniformes. Comme la muſique n'ajoute preſque point d'énergie aux vers, dont la beauté conſiſte dans des images, quoiqu'elle en émouſſe la force en rallentiſſant leur prononciation. Un bon Poëte Lyrique, quelque riche que ſa veine puiſſe être, ne mettra guéres dans ſes ouvrages de vers pareils à ceux de Corneille que j'ai cités. Ainſi le reproche qu'on faiſoit à M. Quinault, quand il compoſa ſes premiers Opera: Que ſes vers étoient dénués de ces images & de ces peintures qui font le ſublime de la Poëſie, ſe trouve un reproche mal-fondé. On comptoit pour un défaut dans ſes vers ce qui en faiſoit le mérite. Mais on ne connoiſſoit pas encore en France en quoi conſiſte le mérite des vers faits pour être mis en muſique.

Nous n'avions encore compoſé que des chanſons; & comme ces petits Poëmes ne ſont deſtinés qu'à l'expreſſion de quelques ſentimens, ils n'avoient pas donné lieu à faire ſur la Poëſie Lyrique les obſervations que nous avons pu faire depuis. Dès que nous avons eu fait des Opera, l'eſprit philoſophique, qui eſt excellent pour mettre en évidence la vérité, pourvu qu'il chemine à la ſuite de l'expérience, nous a fait trouver que les vers les plus remplis d'images, & généralement parlant les plus beaux, ne ſont pas les plus propres à réuſſir en muſique. Il n'y a pas de comparaiſon entre les deux Strophes que je vais citer, quand elles ſont déclamées. La premiere eſt de l'Opera de Theſée écrit par Quinault.

Doux repos, innocente paix,
Heureux, heureux un cœur qui ne vous perds jamais
L'impitoyable amour m'a toujours pourſuivie,
N'étoit-ce point aſſez des maux qu'il m'avoit faits?
Pourquoi ce Dieu cruel avec de nouveaux traits,
Vient-il encore troubler le reſte de ma vie?

La

La ſeconde eſt de l'Idille de Sceaux, par Racine.

Déja grondoient les horribles tonnerres
Par qui ſont briſés les remparts,
Déja marchoit devant les étendarts
Bellone les cheveux épars,
Et ſe flattoit d'éterniſer les guerres
Que ſes fureurs ſouffloient de toutes parts.

Il s'en faut beaucoup que ces deux Strophes n'ayent réuſſi également en muſique. Trente perſonnes ont retenu la premiere pour une qui aura retenu la ſeconde. Cependant l'une & l'autre ſont miſes en chant par Lulli, qui même avoit dix années d'expérience de plus, lorſqu'il compoſa l'Idille de Sceaux. Mais les premiers renferment les ſentimens naturels d'un cœur agité d'une nouvelle paſſion. Il n'y entre qu'une image des plus ſimples, celle de l'amour qui décoche ſes traits ſur Medée. Les vers de Racine contiennent les images les plus magnifiques dont la Poëſie ſe puiſſe parer. Tous ceux qui pourront oublier un moment l'effet que font ces vers, lorſqu'ils ſont chantés, préféreront, avec raiſon, Racine à Quinault.

On convient donc généralement aujourd'hui que les vers Lyriques de Quinault ſont

très-propres à être mis en musique, par l'endroit même qui les faisoit critiquer dans les commencemens des Opera; je veux dire par le caractere de la Poësie de leur style. Que ces vers y soient très-propres par la mécanique de la composition, ou par l'arrangement des mots regardés en tant que de simples sons, c'est de quoi il a fallu convenir dans tous les tems.

SECTION XLVIII.

Des Estampes & des Poëmes en prose.

Je comparerois volontiers les Estampes où l'on retrouve tout le tableau, à l'exception du coloris, aux Romans en prose, où l'on retrouve la fiction & le style de la Poësie. Ils sont des Poëmes à la mesure & à la rime près. L'invention des Estampes & celle des Poëmes en proses, sont également heureuses. Les Estampes multiplient à l'infini les tableaux des grands Maîtres. Elles mettent à portée d'en jouir ceux que la distance des lieux condamnoit à ne les voir jamais. On voit de Paris par le secours d'une

d'une Eſtampe, les plus grandes beautés que Raphaël ait peintes ſur les murs du Vatican. Un particulier peut même mettre dans ſon cabinet tout l'eſprit & toute la poëſie qui ſont dans des chefs-d'œuvres, dont les beautés ſembloient réſervées pour les cabinets des Princes, ou de ceux qui ſe ſont rendus auſſi riches qu'eux, en maniant leurs finances. De même nous avons l'obligation à la Poëſie en proſe, de quelques ouvrages remplis d'aventures vraiſemblables & merveilleuſes à la fois; comme de préceptes ſages & praticables en même-tems, qui n'auroient peut-être jamais vu le jour, s'il eût fallu que les Auteurs euſſent aſſujetti leur génie à la rime & à la meſure. Les Auteurs de la Princeſſe de Cleves & de Télémaque, ne nous auroient peut-être jamais donné ces Ouvrages, s'ils avoient dû les écrire en vers. Il eſt de beaux Poëmes ſans vers, comme il eſt de beaux vers ſans poëſie, & de beaux tableaux ſans un riche coloris.

Qu'on ne diſe point que c'eſt la partie du coloris qui conſtitue le Peintre, & qu'on n'eſt Peintre qu'autant qu'on ſait colorier. C'eſt alléguer pour preuve une queſtion que je crois même devoir demeurer ſans déciſion. Expliquons-nous.

SECTION XLIX.

Qu'il eſt inutile de diſputer ſi la partie du deſſein & de l'expreſſion eſt préférable à celle du coloris.

La perfection du deſſein & celle du coloris ſont des choſes réelles, & ſur leſquelles on peut diſputer & convenir à l'aide d'un compas ou de la comparaiſon. Ainſi les perſonnes intelligentes conviendront bien entre elles du rang que le Brun tient entre les Compoſiteurs & les Deſſinateurs, comme du rang du Titien entre les Coloriſtes. Mais la queſtion, ſi le Brun eſt préférable au Titien; c'eſt-à-dire, ſi la partie de la compoſition poëtique & de l'expreſſion eſt préférable à celle du coloris, & laquelle de ces parties eſt ſupérieure à l'autre: je tiens qu'il eſt inutile de l'agiter. Jamais les perſonnes d'un ſentiment oppoſé, ne ſauroient s'accorder ſur cette prééminence dont on juge toujours par rapport à ſoi-même. Suivant qu'on eſt plus ou moins ſenſible au coloris, ou bien à la Poëſie pittoreſque, on place le Coloriſte au-deſſus du Poëte, ou le Poëte au-deſſus du Coloriſte. Le plus grand Peintre

tre pour nous eſt celui dont les ouvrages nous font le plus de plaiſir.

Les hommes ne ſont pas affectés également par le coloris, ni par l'expreſſion. Il en eſt qui, pour ainſi dire, ont l'œil plus voluptueux que d'autres. Leurs yeux ſont organiſés, de maniere que l'harmonie & la vérité des couleurs y excite un ſentiment plus vif que celui qu'elle excite dans les yeux des autres. Un autre homme, dont les yeux ne ſont point conformés auſſi heureuſement, mais dont le cœur eſt plus ſenſible que celui du premier, trouve dans les expreſſions touchantes un attrait ſupérieur au plaiſir que lui donnent l'harmonie & la vérité des couleurs locales. Tous les hommes n'ont pas le même ſens également délicat. Les uns auront le ſens de la vue meilleur à proportion que les autres ſens. Voilà pourquoi les uns préférent le Pouſſin au Titien, quand d'autres préferent le Titien au Pouſſin.

Ceux qui jugent ſans réflexion, ne manquent pas de ſuppoſer, en faiſant leurs jugemens, que les objets affectent intérieurement les autres, ainſi qu'eux-mêmes ils en ſont affectés. Celui qui défend la ſuperiorité du Pouſſin, ne conçoit donc pas qu'on

puiſſe mettre au-deſſus d'un Poëte, dont les inventions lui donnent un plaiſir ſenſible, un Artiſan qui n'a ſu que diſpoſer des couleurs, dont l'harmonie & la richeſſe lui font un plaiſir médiocre. Le partiſan du Titien de ſon côté, plaint le partiſan du Pouſſin, de préférer un Peintre qui n'a pas ſu charmer les yeux; & cela pour quelques inventions dont il juge que tous les hommes ne doivent pas être beaucoup touchés, parce que lui-même il ne l'eſt que médiocrement. Chacun opine donc en ſuppoſant, comme une choſe décidée, que la partie de la peinture qui lui plaît davantage, eſt la partie de l'Art qui doit avoir le pas ſur les autres; & c'eſt en ſuivant le même principe, que les hommes ſe trouvent d'un avis oppoſé. *Trahit ſua quemque voluptas.* Ils auroient raiſon, ſi chacun ſe contentoit de juger pour ſoi. Leur tort eſt de vouloir juger pour tout le monde. Mais les hommes croyent naturellement que leur goût eſt le bon goût; & par conſéquent ils penſent que les perſonnes qui ne jugent pas comme eux, ont les organes imparfaits, ou qu'elles ſe laiſſent conduire à des préjugés qui les gouvernent, ſans quelles-mêmes s'apperçoivent du pouvoir de la prévention.

Qu'on

Qu'on change les organes de ceux à qui l'on voudroit faire changer de ſentiment ſur les choſes qui ſont purement de goût; ou, pour mieux dire, que chacun demeure dans ſon opinion, ſans blâmer l'opinion des autres. Vouloir perſuader à un homme qui préfére le coloris à l'expreſſion, en ſuivant ſon propre ſentiment, qu'il a tort: c'eſt lui vouloir perſuader de prendre plus de plaiſir à voir les tableaux du Pouſſin que ceux du Titien. La choſe ne dépend pas plus de lui qu'il dépend d'un homme dont le palais eſt conformé, de maniere que le vin de Champagne lui fait plus de plaiſir que le vin d'Eſpagne, de changer de goût, & d'aimer mieux le vin d'Eſpagne que l'autre.

La prédilection qui nous fait donner la préférence à une partie de la peinture ſur une autre partie, ne dépend donc point de notre raiſon, non plus que la prédilection qui nous fait aimer un genre de poëſie préférablement aux autres. Cette prédilection dépend de notre goût, & notre goût dépend de notre organiſation, de nos inclinations préſentes & de la ſituation de notre eſprit. Quand notre goût change, ce n'eſt point parce qu'on nous aura perſuadé d'en

changer; mais c'eſt qu'il eſt arrivé en nous un changement phyſique. Il eſt vrai que ſouvent ce changement nous a été inſenſible, & que nous ne pouvons même nous en appercevoir qu'à l'aide de la réflexion, parce qu'il s'eſt fait peu à peu & imperceptiblement. L'âge & pluſieurs autres cauſes produiſent en nous ces ſortes de changemens. Une paſſion triſte nous fait aimer durant un tems des livres aſſortis à notre humeur préſente. Nous changeons de goût auſſi-tôt que nous ſommes conſolés. L'homme, qui durant ſon enfance, trouvoit plus de plaiſir à lire les Fables de la Fontaine, que les Tragédie de Racine, leur préfere à trente ans ces mêmes Tragédies. Je dis préférer & aimer mieux, & non pas louer & blamer: car en préférant la lecture des Tragédies de Racine à celle des Fables de la Fontaine, on ne laiſſe pas de louer & même d'aimer toujours ces Fables. L'homme, dont je parle, aimera mieux à ſoixante ans les Comédies de Moliere, qui lui remettront ſi bien devant les yeux le monde qu'il a vu, & qui lui fourniront des occaſions ſi fréquentes de faire des réflexions ſur ce qu'il aura obſervé dans le cours de ſa vie, qu'il n'aimera les Tragédies de Racine, pour leſqu'elles il

avoit

avoit tant de goût, lorſqu'il étoit occupè des paſſions que ces piéces nous dépeignent. Mais ces goûts particuliers n'empêchent pas les hommes de rendre juſtice aux bons Auteurs, ni de faire le diſcernement de ceux qui ont réuſſi, même dans le genre pour lequel ils n'ont point de prédilection. C'eſt ſur quoi nous nous étendrons davantage à la fin de la ſeconde partie de cet Ouvrage.

SECTION L.

De la Sculpture, du talent qu'elle demande, & de l'Art des Bas-reliefs.

Tout ce que nous avons dit touchant l'ordonnance & l'expreſſion des tableaux, peut auſſi s'appliquer à la Sculpture. Le cizeau eſt capable d'imiter, & dans les mains d'un homme de génie, il fait intéreſſer preſqu'autant que le pinceau. Il eſt vrai qu'on peut être un bon Sculpteur, ſans avoir autant d'invention qu'il en faut pour être un excellent Peintre; mais ſi la Poëſie n'eſt pas ſi néceſſaire au Sculpteur, un Sculpteur ne laiſſe pas

pas d'en faire un usage qui le met fort au-dessus de ses concurrens. Nous voyons donc par plusieurs productions de la Sculpture, qu'entre les mains d'un homme de génie, elle est capable des plus nobles opérations de la Peinture. Telle étoit l'histoire de Niobé, représentée avec quatorze ou quinze statuës liées entre elles par une même action. On voit à Rome dans la Vigne de Médicis, les savantes reliques de cette composition antique. Tel étoit le Grouppe d'Alexandre blessé, & soutenu par des soldats, dont le Pasquin & le Torse de Belveder sont des figures. Pour parler de la Sculpture moderne, tels que sont le tombeau du Cardinal de Richelieu, & l'enlevement de Proserpine par Girardon, la Fontaine de la Place Navonne, & l'extase de Sainte Théreſe par le Bernin, comme le grand bas-relief de l'Algarde qui représente saint Pierre & saint Paul en l'air menaçans Attila, qui venoit à Rome pour la saccager. Ce bas-relief sert de tableau à un des petits Autels de la Basilique de saint Pierre.

Je ne sai point même s'il ne faut pas plus de genie pour tirer du marbre une composition

tion pareille à celle de l'Attila, que pour la peindre ſur une toile. En effet, la poëſie & les expreſſions en ſont auſſi touchantes que celle du Tableau où Raphaël a traité le même ſujet; & l'execution du Sculpteur qui ſemble avoir trouvé le clair-obſcur avec ſon ciſeau, me paroît d'un plus grand mérite que celle du Peintre. Les figures qui ſont ſur le devant de ce ſuperbe morceau ſont preſque de ronde boſſe. Elles ſont de véritables ſtatues. Celles qui ſont derriere, ont moins de relief, & leurs traits ſont plus ou moins marqués, ſelon qu'elles s'enfoncent dans le lointain. Enfin la compoſition finit par pluſieurs figures, deſſinées ſur la ſuperficie du marbre par de ſimples traits. Je ne prétends pas louer l'Algarde, d'avoir tiré de ſon génie la premiere idée de cette exécution, ni d'être l'inventeur du grand art des bas-reliefs; mais bien d'avoir beaucoup perfectionné par l'ouvrage, dont il s'agit ici, cet art déja trouvé par les Modernes.

Nous ne voyons pas du moins dans les morceaux de la Sculpture Grecque ou Romaine qui nous ſont reſtés, que l'art des bas-reliefs ait été bien connu des Anciens. Leurs Sculpteurs

pteurs ne savoient que couper des figures de ronde bosse par le milieu ou par le tiers de leur épaisseur, & les *plaquer*, pour ainsi dire, sur le fond du bas-relief, sans que celles qui s'enfonçoient, fussent dégradées de lumiere. Une tour qui paroît éloignée de cinq cens pas du devant du bas-relief, à en juger par la proportion d'un soldat monté sur la tour, avec les personnages placés le plus près du bord du plan; cette tour, dis-je est taillée, comme si l'on la voyoit à cinquante pas de distance. On apperçoit distinctement la jointure des pierres, & l'on compte les tuilles de la couverture. Ce n'est pas ainsi que les objets se présentent à nous dans la nature. Non-seulement ils paroissent plus petits, à mesure qu'ils s'éloignent de nous; mais ils se confondent encore, quand ils sont à une certaine distance, à cause de l'interposition de la masse de l'air. Les Sculpteurs modernes, en cela mieux instruits que les anciens, confondent les traits des objets qui s'enfoncent dans le bas-relief, & ils observent ainsi la perspective aërienne. Avec deux ou trois pouces de relief, ils font des figures qui paroissent de ronde bosse, & d'autres qui semblent s'enfoncer dans le lointain. Ils y font voir

voir encore des payſages artiſtement mis en perſpective par une diminution de traits, leſquels étant non-ſeulement plus petits, mais encore moins marqués, & ſe confondant même dans l'éloignement, produiſent à peu près le même effet en Sculpture, que la dégradation des couleurs fait dans un tableau. On peut donc dire que les anciens n'avoient point l'art des bas-reliefs, auſſi parfait que nous l'avons aujourd'hui, quoiqu'on voye des figures admirables dans des bas-reliefs antiques. Telles ſont les Danſeuſes du Louvre copiées d'après le bas-relief antique qui eſt à Rome, & que tant de Sculpteurs habiles ont priſes pour étude.

Je ne trouve donc pas que la récompenſe de l'Algarde, à qui le Pape Innocent X. donna trente mille écus pour ſon bas-relief, ait été exceſſive. Je ferois voir encore que le Cavalier Bernin & Girardon ont mis autant de poëſie que lui dans leurs ouvrages, ſi je ne craignois d'ennuyer mon lecteur. Je ne raporterai donc de toutes les inventions du Bernin, qu'un trait qu'il a placé dans ſa Fontaine de la place de Navonne, pour exprimer une circonſtance particuliere au cours du Nil;

Nil; que sa source soit inconnue, & que, comme le dit Lucain, la nature n'ait pas voulu qu'on ait pût voir ce fleuve sous la forme d'un ruisseau.

Arcanum natura caput non protulit ulli,
Nec licuit populis parvum te, Nile, videre.

La statue qui représente le Nil, & que le Bernin a rendue reconnoissable par les attributs que les Anciens ont assignés à ce fleuve, se couvre la tête d'un voile. Ce trait qui ne se trouve pas dans l'antique, & qui appartient au Sculpteur, exprime ingénieusement l'inutilité d'un grand nombre de tentatives, que les Anciens & les Modernes avoient faits pour parvenir jusqu'aux sources du Nil, en remontant son canal. L'allégorie du Bernin désigne noblement que le Nil a voulu cacher sa source. Voilà ce qu'on croyoit encore communément à Rome sous le Pontificat d'Innocent X. quand le Bernin fit sa Fontaine. Il est vrai que les personnes curieuses y devoient avoir déja connoissance des découvertes du Pere Manuël d'Almeïda & du Pere Hieronimo Lobo, quoique l'histoire de la haute Ethiopie du Pere Tellez, qui le premier a donné ces découvertes au public, ne

fût

fût pas encore imprimée. Elle ne parut que ſix ans après la mort d'Innocent X. (*) Mais les relations particulieres que les Jéſuites Portugais avoient envoyées à Rome, & ce qu'en avoit raconté ceux d'entre eux qui étoient repaſſé en Europe, devoient y avoir appris déja aux curieux comment étoient faites les ſources du Nil (**) qu'on avoit enfin découvertes dans l'Abyſſinie.

Les faits merveilleux ſont encore véritables pour les Poëtes de tout genre, longtems après qu'ils ont ceſſé de l'être pour les Hiſtoriens & pour les autres Ecrivains, dont la vérité eſt le premier objet. Je penſe même que ſur beaucoup de faits de Phyſique, d'Aſtronomie & de Géographie, les Peintres, les Poëtes & les Sculpteurs doivent s'en tenir à l'opinion communément reçue de leur tems, quoiqu'elle ſoit contredite avec fondement par les Savans. Ainſi le vol de l'hyrondelle qui raſe la terre, ſera pour le Poëte un vol timide, quoique ce vol ſoit très-hardi pour Borelli, & pour les autres Savans, qui ont

(*) Imprimé à Conimbre en 1661.

(**) Hiſt. d'Ethiop. d'Alt. cap. 6.

ont étudié les mouvemens des animaux. La femelle d'une ruche d'Abeilles sera le roi de l'essain, & on lui attribuera encore tout ce qui peut avoir été dit d'ingénieux sur ce roi prétendu qui ne porte point d'aiguillon. Je ne disconviens point que ces vérités devenant plus communes avec le tems, il ne faille un jour que les Poëtes s'y conforment. Mais ce n'est point à eux de les établir, ni de choquer, pour les établir, l'opinion vulgaire, à moins qu'ils n'écrivissent de ces Poëmes que nous avons appellés des Poëmes dogmatiques.

FIN du premier Tome.

15.1.1

250 : Giulio Romano
257 Poussin
252 Le Brun
255 Pesarinelli
256 Raphael
260/1/2 Veronese. De Piles!
263 " Poussin

359 PPR (Watteau)
374 "